

نشأة وتطور المسرح في نيجريا

بدر الدين حسن علي

● بالرغم من أن افريقيا شهدت نشاطا مسرحيا منذ مئات السنين الا أنه وحتى الآن لم تتوفر لذلك الارث فرص واسعة للنشر والقراءة والدراسة والمشاهدة لاعتبارات عديدة صاحبت انفلاق الفن المسرحي الافريقي ، برغم ما التهمتـه أوربا من الفنـون الافريقيـة في التشـكيل والموسيقى والشعر والقصة والرواية ، وحتى في المسرح نستطيع أن نبين كيف تعرف العالم على كتابات وول سـوينكا وكمارالى وشنواشـيبى . فما هى حقيقة المسرح الافريقي ، قديمة وحديثة ؟ وكيف يمكن التعرف على تطور المسرح الافريقي المعاصر ؟

ان نيجريا تقف كمثال حي لتطور النشاط المسرحي وازدهاره ، وسنحاول في هذه الدراسة تتبع مسـيرة المسرح في نيجريا ، ونأمل ان نتمكن من تتبـع المسـرح الافريقي في أقطار افريقية أخرى .

نشر هوج كلابرتون ١٨٢٩ مذكرات له حوت بعض المعلومات عن مسرح الاقنعة في نيجريا ، وكان قـد مكث هو وصديقه ريتشارد لاندر في أويو من نيجـريا لمـدة ستة أسابيع وفي نهايتها شهدا عرضا لفرقة متجولة ، وكان هذا ما يسمى بمسرح الأقنعـة اليوربي ، نسبـة الى قبيلة « اليوربا » التي احتضنت هذا الفن .

وهذا المسرح ظهر على ثلاث مراحل هي :

١ ــ المرحلة الطقوسية
٢ ــ المرحلة الاحتفالية
٣ ــ المرحلة المسرحية

واستعمال الأقنعة كما هو معروف لدينا اليوم هو الظهور بقناع يرتديه الممثلون ، وفي السابق كان هـذا لمناسبات علمانية وطقوسـيـة ، فأصـله اذن يرجع الى طقوس دينية يقوم بها رجال مقنعون .

المرحلة الطقوسية :

يقال أن الملك سانجو Sango حكم هذا الملك

عبادة الاسلاف التي تسمى (بابا) baba او (اجوم جوم) ومعناها مواساة العائلة بالعبادة وتحضير روح الميت . وحاول الملك سانجو احضار رفات والده الذي مات في (تبى) Tbe ولكن يخبر ان رفات والده (أورانيون) Orangan قد تحولت الى عصا حجرية .. ولذلك قرر الملك نقلها من شكلها الجديد الى مشارف اويو ، وهناك اقيم معبد تم فيه عباة روحه .. وجعل امراة عجوز حارسة على المقبرة الملكية .. وكان على هذه المراة الاشراف على تحضير الارواح والذي اصبح جزءا مكملا لمراسيم الدفن في أويو ، وآل هـذا الى مجموعة من الممثلين المقنعين تراسهم امراة القصر العجوز .. واثناء حكم الملك أوفيران ofiran ١٥٤٤ أصبح الاتحاد الذي يضم هؤلاء الممثلين جمعيـة تعرف باسم (اجوم جوم) . واصبح لها تنظيم هرمي يضم بعض الكهنة والاداريين .

المرحلة الاحتفالية :

تبدأ هذه المرحلة بالاولوج بوجو Ologbojo وهو نوع من الاحتفال لكل الارواح ، وفيه يحضر الاسلاف بأقنعتهم ويسمح لهم بزيارة العشيرة والسير في شكل موكب لمدة محددة • وفي قصر الملك يقدمون عرضا مسرحيا أمام ساحته في مكان يعرف باسم اودي Ode . وكان العرض يأخذ شكل دراما راقصة ، وكل مجموعة من الممثلين المقنعين تقدم قصة بتاريخ العشيرة مع مصاحبة التراتيل الكورالية يؤديها الاطفال الذين ينتمون الى نفس العشيرة التي ينتمى بها الممثلون • وبعد نهاية العرض يذهبون الى الاحياء المختلفة وتقدم لهم الهدايا ويرقص الناس في حلقات .

المرحلة المسرحية :

كانت نتاجا طبيعيا لتطور المرحلة الاحتفالية ، ذلك التطور الذي بدأ عندما طلب الرئيس الديني في جمعية (اجوم جوم) اقامة عرض خاص في ايام احتفالات كل الارواح ، وكان المطلوب من مجموعة الممثلين المقنعين تقديم مسرحيات تنافسية يتم بعدها اختيار أحسن مجموعة وتعطي جائزة ، وكانت المنافسة واختيارية ، غرضها تشجيع المجموعات المختلفة على الابداع ، ومن بين تلك المجموعات كانت هناك مجموعة Ologbien (الاولوجبين) التي تميزت ببراعة افرادها على الرقص البهلواني وتقديم اعمال الماسك Masgue وكان يقود المجموعة ممثل مقنع كرئيس في الفرقـة ، روكانت الجوقة الكوراليه تتكون من مادحي القصر ، واكتسحت الفرقة كل المنافسات مما شجع رئيسها على خلق اول فرقة متجولة محترفة ، وذلك اثناء فترة حكم الملك (أبيبيا) بين عامي ١٥٩٠هـ ـ ١٦١٠م .

اليـوربا :

في عام ١٧٧٠ أصبح أبيو دوم Abio - Dum ملكا على اليوربا ، ونتيجة لتشجيع هذا الملك للفنـون سرعان ما اشتهرت أويو ووصلت لقمة مجدها، وبدأت تظهر اتحادات الحرفيين ، وجرت مسابقات من قبل ممثلين الماسك للحصول على وظيفة. مضحك الملك، وفعلا حصل عليها (اجا اوجبن) Ega - Ogbin الذي كرمـه الملك والذي كرمـت في شـخصه جماعـة الاقنعة ، واصبح (اجا أوجبن) أول مدير فرقة ، وبدأ يتحرر في عروضه من الشعائر الدينية متخليا بذلك عن اهم مبادىء (الاجوم جوم) وامتد نشاطه الى الاقاليم مما ادى الى زيادة عدد ومساحة العروض .. واصبح لكل حاكم اقليمي فرقته الخاصة .. وكان من العـادة ان يصاحب الحكام تلك الفرق اثناء الرحلات التي تقوم بهـا .

تفكك اليوربا :

في النصف الاول من القرن التاسـع عشـر عانت امبراطورية اليوربا الكثير من جشع تجار الرقيق ، كما واجهت غزو امبراطورية (الفلاني) Fulani وتعرضت في الداخل لحروب اهلية كثيرة ، ونتيجة لكل هذا تفككت الامبراطورية اليوربية وانهارت حياة البلاط الملكي المرقمة وهاجر الناس جنوبا طلبا للاستيطان ، وكل هذا كان له تأثيره الكبير على مسرح الاقنعة مما ادى الى تدهوره .

وقد حتم على جماعـة مسرح الاقنعـة تقديم نشاطاتهم في مناسبات خاصة ، واتسـعت الهـوة بين النشاط المسرحي وبين الدين .. واصبح الاغراء المادي هو العامل المسيطر على العروض والافراد وفي عام ١٨٥٠ انفصلت منطقة عبادان Abadan وصارت تحكمها مجموعة من الحكام ، لكل حاكم فرقة تقاس بمدى قوة السلطان وعظمتـه ، واكتسبت الفرقـة اسـمها من (الارينجو) وهو ما كان يطلق على الفرقة الراقصـة المتجولة .

تطور المسرح الافريقى المعاصر :

كانت نشاطات الكنائس الافريقية ـ التي انشقت عن كنائس المبشرين ـ هي في شكل مسرحيات مأخوذة من الانجيل كوسيلة لتعليم اتباع هذه الكنائس شيئا عن دينهم ، وشملت تلك المسـرحيات قصص آدم وحـواء ويوسف واخوته ، واغلب الظن ان تقديم تلك العروض بدأ في الثلاثينات من القرن العشرين وهي تشبه حركة المسرح الديني في بدايته في أوربا في القرون الوسطى .

Ull Bahri الذي زار اليوربا وعاش وسطهم لزمن طويل ـ نشـر مذكرات له قبل ربع قرن تقريبا حدث مشاهداته لبعض الطقوس ، فقد شاهد قصة كانت تدور حول آدم وحواء، والشيء الغريب هو أن كل من آدم وحواء كان يرتدي (مايوه أسود) أثناء العرض ، ويتبادلان النكات الفاضحة

حول اكتشافهما لحقيقة هامة وهي انهما منذ زمن طويل ظلاعاريين .

ظهور المسرح المحترف :

ان مسرح المحترفين الذي تعرفه اليوم بدأ برجل يدعي (هوبرت اوكندا) Hubert oganda الذي احتفل مؤخرا على اتمام ربع قرن على بداية مسرحه ، ونجح اوكندا في المحافظة على فرقته المسرحية واستمراريتها . ومسرح اوكندا يستعمل اللغة اليوربية وليس اللغة الانجليزية كما هو الحال الآن في مسرح سوينكا ، ونتيجة لاستعمال اوكندا للغة اليوربا في مسرحه فقد صار اكثر نجاحا من الناحية التجارية ، اذ جلب اعدادا كبيرة من المواطنين الذين لا يعرفون اللغة الانجليزية ، وساعده ايضا سهولة الحصول على ممثلين باللغة اليوربية . وقد وظف اوكندا في فرقته خريجي المدارس الابتدائية للعمل كممثلين مما جعل تكاليف الفرقة بسيطة للغاية ، والمشكلة الوحيدة التي واجهها هي كيفية اقناع الفتيات للعمل كممثلات في الفرقة ، اذ يبدو ان التمثيل لم يكن من الاعمال المحترمة ، وكان الآباء يرفضون السماح لبناتهم بذلك ، وحقيقة أخرى هي ان الفتيات في نيجريا يتزوجن وهن صغيرات السن ،ولأن اوكندا من نوع الرجال الذي لا يسمح للعقبات ان تقف في طريقه ايا كانت فقد سمح للاولاد للقيام بدور البنات ، وتزوج اوكندا كل بنات الفرقة ليضمن استمرارها .

ان اوكندا هو المسؤول عن علمنة المسرح اليوربي اذ ترك القصص المأخوذة من الانجيل ، وبدأ يمارس في مسرحياته نوعا من النقد يسمى (النقد الاجتماعي) أما الاغاني في هذه العروض فقد كانت تعتمد على التراتيل اليوربية ، ولكنه عادة ما يبدأ عرضه بفقره تعزف فيها عناصر الفرقة (السكسفون) وهم يرتدون القليل جدا من الملابس ، كما أن عنصري التهريج والاثارة الجنسية يلعبان دورا كبيرا في العرض ، وقد قال اوكندا انه كتب في فترة سابقة بعض المسرحيات الثقافية الا انه اتجه الى نوع آخر يسميه مسرحيات (اكل عيش) .

وعن مسرحياته الثقافية يقول اوكندا أنه كتب مسرحية ثقافية يوربية اسمها (الغابة السوداء) وهي تعتمد الى حد كبير على الرقصات والموسيقى الكلاسيكية وقدم اوكندا هذه المسرحية في جولة فنية قام بها الى غانا وساحل العاج ، وعند عودته الى نيجريا كان يملك ما قدره ٣٧ دينارا فقط .

يقول اوكندا انه بعد هذه التجربة توقف عن تقديم المسرحيات الثقافية وبدأ يقدم للجمهور ما يحتاجه ، وهي سلسلة من مسرحيات (اكل عيش) مسجل بها نجاحا عظيما حتى في المناطق التي يتحدث سكانها باللغة اليوربية في عام ١٩٢٥ كسب الكثير من الشهرة نتيجة تقديم مسرحية سياسية اطلق عليها اسم يوربا رونو ، ونتيجة تقديم هذه المسرحية حرم من العمل في غرب نيجريا ، يقول أوكندا في هذه المسرحية ان اليوربا أصبح لا شأن لهم في نيجريا والسبب يرجع الى الخصومات الكثيرة بين إقادتهم .

ان الفضل يرجع لاوكندا في جعله المسرح ينجح تجاريا في استقطاب جمهور كبير للمسرح في كل انحاء نيجريا .

اوبرا اليوربا

او المسرح الجاد .. ويرجع الفضل في تطور هذا المسرح الى أوكان مولا ، وهو كان من زملاء أوكندا ، وما اجراه أوكان مولا من تغييرات في المسرح هو ابعاده لعنصر (الميوزيك هول) الذي تميزت به أعمال اوكندا ، كما ابعد عناصر الاثارة الجنسية والتهريج و (الساكسفون) واستبدل كل ذلك بالتمثيل الجاد ، فالموسيقى في أعمال هولا تتسم بالعنصر الكلاسيكي اليوربي ، ولكنه لم يستفد الاستفادة الكاملة من التراث اليوربي الكلاسيكي ، فموسيقاه تتجه الى حد بعيد الى ما يعرف بايقاع الطبول ، ولكنه نجح في تطوير ايقاع كهربائي متوتر يصاحب الاغاني والحوار في مسرحياته ، واهم شيء يميز مولا هو تمثيله خاصة المايم .. كما يمتاز بكونه مخرجا متمكنا من حرفته ، اما ككاتب فلا تتسم كتاباته بالعمق والاصالة وأكثر مسرحياته نجاحا هي تلك التي تتضمن نقدا اجتماعيا وهي مسرحية حب المال

دورو لابيدو

على أن أهم كاتب في هذه المجموعة هو دورو لاديبو وقد بدأ حياته الفنية موسيقيا ، وكان يقوم بتأليف قطع موسيقية في الكنيسة ، ويختلف مع مولا في استعمال موسيقى الطبول ، فلان لاديبو كان يقدم المقطوعات الموسيقية التي يؤلفها للاندية والمدارس ، لذلك ادخل الموسيقى الدرامية باستخدام السكسفون .

وكانت الموسيقى تلعب دورا مهما كمؤثر درامي ، كما نجح في الاستفادة من موسيقى اليوربا ، واستخدام عددا من الآلات الموسيقية الشعبية لاحداث تأثيرات درامية معينة .

درس لابيدو طرق الغناء المختلفة عن اليوربا (السانكو) و راقصات مسرح الاقنعة ، اما لغته فهي تعتمد الى حد كبير على الشعر الكلاسيكي عند اليوربا . ومسرحية (اوربا بوزا) فهي تحكي عن قصة احد ملوك اليوربا ، وكان ملكا طموحا شجع فواده على خوض المعارك من اجل توسيع مملكة ، وتجري محاولات من رعاياه لاقناعه باتباع السلام ، والا ان قادته رفضوا ذلك، واخيرا ينعي الملك نفسه وينتحر ولكن سكان اويو يعيدونه بعد موته باعتباره لم يمت .

والمسرحية تذكرنا بالتراجيديا اليونانية ، هناك مسرحيات أخرى للمؤلف مثل مسرحية (اوربا واجا) oba waja وهي مسرحية مبنية على حقائق تاريخية عن حياة الملك (الفين) Alafin

في منطقة أويو تناول فيها المؤلف التقليد الذي يقول أن الملك عندما يموت فان قائد الخيالة يصاحبه في رحلته الاخيرة عبر ما يسمونه بنهر الموت ، وعندما يموت الملك (الفين) يتدخل مفتش المركز في المسرحية ليوقف هذه العادة الهمجية ، والمسرحية ترجمت من لغة اليوربا الى لغات أوربية .

ان كتابات لاديبو تستحق الدراسة اذ أن هناك فريقا كبيرا ينقله على الآخرين كما توجد ثمة فروق بين الذين يتكلمون ويكتبون باللغة الانجليزية والذين يستخدمون اليوربية .

وول سوينكا

بذلك نكون قد وصلنا الى المسرح الافريقي المعاصر، والذي يقف على قمته الكاتب النايجيري وول سوينكا .

ولد سوينكا بأبى كوتا غرب نيجريا وهي منطقة اليوربا ، وتقع هذه المدينة على ضفة نهر أوكن ogan ، وكانت عاصمة فدرالية في بداية القرن التاسع عشر ، وأمه من قبيلة اقيس وقد تعرضت هذه المدينة في بداية القرن التاسع عشر الى غزوات الامازون المتكررة ، وما تزال هذه المدينة حتى الآن تحتفظ بطابعها التقليدي .

عاش رسوينكا طفولته متعرفا على تقاليد وعادات مجتمعه وانعكس تأثيره ذلك على أعماله فيما بعد . تلقى تعليمه الابتدائي في (أبى قوتا) أما الدراسة الثانوية فكانت بالكلية الحكومية بعبادان Abadan عاصمة الاقليم الغربي . وهي من أهم المدارس الثانوية في نيجريا ، وبعد تخرجه عمل لمدة ثمانية عشر شهرا في المخازن الطبية الحكومية في لاغوس ، وفي عام ١٩٥٢ قبلته كلية عبادان الجامعية وكان وقتها في الثامنة عشرة من عمره ، وهذه الكلية تضم مجموعة من المواهب الادبية أمثال (شنوا أشيبى) و (خريستوتا) . درس في الجامعة لعامين بعدها انتقل للدراسة بجامعة (ليدز) بانجلترا حيث حصل على شهادة جامعية بمرتبة الشرف في الادب الانجليزي .

كانت الحركة المسرحية في جامعة (ليدز) نشطة للغاية اذ كانت تقدم فيها مسرحيات كلاسيكية ومعاصرة بلغاتها الاصلية ، وكان بروفسور جورج ولسون نايت مسؤول الدراسات الدرامية والمسرحية ، وهو ذو باع طويل في حقل المسرح ، اذ اشتهر بآرائه النقدية الصائبة كما عمل كمخرج وممثل ، وقد اخرج لمسرح الجامعة مسرحيات شكسبير وابسن ، وكان مهما باراز الرمز من خلال العرض المسرحي ، وكان هذا احد تأثيرات الاستاذ ولسون على الطالب سوينكا .

عكفت سوينكا في هذه الفترة على دراسة المسرح وقراءته ومشاهداته ومن عام ١٩٥٧ ترك ليدز وعمل بالتدريس في لندن .

انتهى من تأليف أول مسرحية له **(سكان المستنقع)** وذلك عام ١٩٥٨ ، واردفها بمسرحية (الاسد والجوهرة) واتصل به استاذ انجليزي (جيوفرى آلسن ويرثى) كان يدرس الادب الانجلتري بجامعة عبادان وابدى رغبته في الحصول على مسرحيات افريقية لتقديمها على مسرح الجامعة باسم المسرح الفني ، وقدم له سوينكا مسرحيتيه ، واشترك سوينكا بهاتين المسرحيتين في مهرجان لكتاب الدراما وقام باداء احد الادوار الرئيسية في مسرحية (سكان المستنقع)

يعتبر عام ١٩٥٨ تسجيلا حقيقيا لاهم تطور في حياة سوينكا الفنية ، واذ بدأ العمل في مسرح الرويال كورت Royal Court كقارىء نصوص واتاح له ذلك أن يتلمس ويتعرض عن قرب على طرق ادارة المسرح والاخراج ، وفي وقت كان فيه مسرح الرويال كورت يتزعم النهضة المسرحية في انجلترا .

وفي نوفمبر من عام ١٩٥٩ قدم سوينكا عرضا على مسرح الرويال كورت احتوى على قراءة شعرية لبعض قصائده ، وفي الجزء الثاني من الامسية قدمت له مسرحية من فصل واحد باسم (الاقتراع) وتدور قصة المسرحية حول صاروخ امريكي يصيب جنوب افريقيا عام ١٩٧٦ عن طريق الخطأ ، ويكون من نتائج الصاروخ ازالة السواد عن كل الافريقيين ويبقى من الصعب التفريق بين السود والبيض ، ولكن الحكومة العنصرية تسعى بكل السبل لايجاد وسيلة للتفريق بين الافارقة والبيض ، وذلك بغية عودة الحقد والكراهية والتفرقة العنصرية ، وقد لاقت المسرحية استحسانا من بعض النقاد ، وادعى بعض آخر بأنها مسرحية دعائية .

وفي وطنه نيجريا قدمت المسرحيتان ولقيت استحسانا بين الجمهور النايجيري واشتهر اسم سوينكا، واحس سوينكا ان تواجده بنيجريا مسألة ضرورية ، لهذا قرر العودة بعد غياب دام اكثر من خمس سنوات .

عاد حاملا معه منحة من مؤسسة (روكستلر فامرنديشن) Rokfeler Foundation لدراسة الدراما الافريقية ، وكان على سوينكا ان يتجول في انحاء مختلفة من نيجريا ليدرس ويسجل الاحتفالات والطقوس وعروض الاقنعة بمحتواها الدرامي ، وفعلا بدأ سوينكا ذلك عام ١٩٦٠ بمدينة لاغوس lagos واستمر فحصه وتجميعه لعناصر الدراما الافريقية لعشر سنوات .

كانت الفترة التي قضاها وول سوينكا بالرويال كورت هي فترة البعث الدرامي في انجلترا ، ورغم ذلك فان سوينكا لم يحس بتعاطف كبير نحو الاعمال التي كانت تقدم ، ولعل أهمية الرويال كورت بالنسبة لسوينكا تكمن في اقتناعه بأن المسرح يمكن ان يلعب دورا فعالا في بناء المجتمع ، وجذب جيل كامل والتعبير من خلال المسرح عن آمال وأفكار وتطلعات هذا الجيل ، لذا قرر سوينكا أن يكرس نفسه للمسرح تاركا الشعر والنقد،

ويبدو ان اقتناع سوينكا بالمسرح كان في تعرفه على ثراء التراث الافريقي الدرامي وامكانية بعث وخلق مسرح افريقي له اهميته ومكانته .

انه من الصعب لكاتب درامي افريقي ارتبطت خبرته وتعلمه باوربا ان يربط ذلك بعادات وتقاليد اهله الضاربة في القدم ، واقدم سوينكا على هذه التجربة باجتهاد شديد .. وبدا البحث عن الطقوس والشعائر الاحتفالية في مسرح الاقنعة واختار الاله اوكن

اله الحديد والصيد والحرب لقبائل اليوربا كيما يكون الشخصية الغيبية في مسرحية رقصة الغابات Dance of the forests وجدير بالملاحظة ان

نذكر ان سوينكا ككاتب هو نتاج لعالم أوربي مسيحي وعالم افريقي وثني ، وان انتماء سوينكا الى قبيلة اليوربا التي تمثل حضارته ومصدر اهتمامه تلك الحضارة التي انكب سوينكا على دراستها دراسة متانية كما اهتم اهتماما خاصا بلغة اليوربا ، يتضح ذلك من خلال ترجمته الدقيقة لعمل أدبي كتب بلغة اليوربا وترجمة تحت عنوان (غابة الالف شيطان) . ان سوينكا استطاع ان يعكس حضارة اليوربا في مقالة بعنوان (المرحلة الرابعة) اذ طور نظرية التراجيديا اليوربية عن طريق دراسة الافكار التي ترتبط بمفاهيم اليوربا عن الوجود وتعاليم اليوربا الدينية عامة وهذا الاهتمام الشديد بحضارة اليوربا كان مصدر انطلاقة سوينكا في أعماله المسرحية .

ان حياة اليوربا يتحكم فيها الدين بشكل خاص فالآلهة والارواح تحيط باليوربا من كل جانب ، وحياة الناس تتداخل مع الآلهة والارواح تداخلا عاكسا ومنعكسا ، ولليوربا (٤٠١) اله وهو رقم قد لا يعبر عن العدد الحقيقي للآلهة ولكن على اى حال يعني تعددها وكثرتها ، كما انه من الصعب تحديد الآلهة اذ ان هناك قبائل كثيرة تنفرد بآلهة خاصة بها .

ان حياة اليوربا مليئة بالطقوس والمناسبات الاحتفالية ، خاصة تلك التي تتعلق بالميلاد والزواج والوفاة واحتفالات تتويج الملك ، ولغة اليوربا لغة موسيقية تجعل الانسان يحس بأن المتحدث بها كمن يقوم بترتيل قصيدة ، والايقاع الذي تحتوي عليه لا يمكن تحويله الى اللغة الانجليزية ، ولكن اللغة الانجليزية التي يكتب بها سوينكا تمتاز بالصور الشعرية العميقة المأخوذة من حياة اليوربا .

ان اعمال سوينكا ذات صلة اساسية بمجتمعه مما تسبب في وجود اختلافات كثيرة بينه وبين السلطات الحاكمة ، ويقول سوينكا انه ليس كاتبا ملتزما ، اي انه غير ملتزم بأيدلوجية ما ، وسوينكا يؤمن بالحرية ايمانا تاما ، والافكار التي يطرحها في مسرحياته تتعدى حدود المكان والزمان المحليين ، فهو كاتب عالمي يطرح قضايا الانسانية بشكل عام ، وما الانسان الافريقي الا نموذج لذلك .

أعمال سوينكا

كتب سوينكا عددا من المسرحيات الطويلة والمسرحيات ذات الفصل الواحد .. ومن بين مسرحياته (سكان المستنقع) (الاسد والجوهرة) (رقصة الغابات) (الطريق) و (السلالة القوية)

ونختار كنموذج لاعماله مسرحيته اهل المستنقع باعتبارها قدمت على مسارح كثيرة في اوربا وافريقيا ..

سكان المستنقع :

تعتبر اقل اعمال سوينكا عمقا ، وهي مسرحية واقعية نثرية ، وهي بخلاف المسرحيات الاخرى لم يستعمل فيها رسائله الفنية المتعددة من رقص وشعر واغنية واقنعة وبانتومايم ، والمسرحية تعالج بشكل صارم حياة الفلاحين والمزارعين القاسية .

احداث المسرحية تقع في الليل داخل (قطية) أي مسكن صغير مبسط من القش وسط المستنقعات وفي منطقة نهرية تذكرنا بنهر النايجر ، وفي هذا المسكن الصغير نجد (مركوري) وزوجته (آلو) ينتظران وصول ابنهما (اكونزو) Igwenzo الذي خرج منذ فترة طويلة لارواء مزرعته التي دمرها الفيضان وفي اثناء هذا الانتظار القاتل المميت المشبع بالقلق والخوف على حياة الابن يدخل شحاذ كفيف جاء الشحاذ من مكان دائم الجفاف متتبعا سير النهر حتى أوصله الى الى منزل مركوري ، والشحاذ يقص رحلته ويلقى ضوءا على حياة الجفاف التي يعانيها الشمال ويقارن بينها وبين الجنوب حيث الوفرة ، ويطرح بذلك الفارق بين الجفاف والفيضان ، الجوع والوفرة ، الصبر والتواضع ، ان منطقة الجنوب التي وصل لها الشحاذ هي أرض زراعية ولكنها أرض (بور) فقيرة ، اذ لا أحد يجرؤ على زراعتها حيث انها أرض ملك لافعى المستنقعات ، والسكان يقدمون عطاء سنويا للافعى في شخص (الكاوى) وهو الكاهن الاول وحامى المستنقعات من فيضان النهر وخراب مزارعهم .

والزائر الثاني هو (الكاوى) الكاهن الاول وحامي المستنقعات من فيضان النهر على مزارع القرية ، واخيرا يدخل (اكفرنزو) الذي يثور على الكاوى لانه خدعه ، فهو يدفع العطاء ولكن الفيضان دمر مزرعته ، ويثور أيضا على المدينة حيث اخذ شقيقه ماله وزوجته ، ويثور على الارض التي سلبته محصوله واحلامه ، والشحاذ يقرر ـ ان هذا الفتى الذي يلقى باللوم على كل انسان يقرر انه يمتلك نوعا من القوة ويعرض خدماته عليه ، ويقبل اكونزو العرض ، لكن يصر على انتقامه من الكاوى الذي يعتبره عقبه في سبيل حلمه ، وفي النهاية يندفع (اكونزو) نحو المدينة في غضب ويلاقى حتفه

غرقا بدلا من أن يجد ما ينشده في المدينة ، وفي النهاية نرى الشحاذ وحده على المسرح وتنتهي المسرحية بقوله (سابقى هنا رغم كل شيء) .

فالمدينة تدمر كل الوشائج العائلية ، والشحاذ وحده الذي يملك القوة والكرامة ، والشحاذ هنا مسلم من أهل الشمال ، ويحاول سوينكا اظهار افلاس الوثنية ، وقوة الشحاذ تنبع من حقيقة هامة وهي ان احتياجاته بسيطة للغاية ، والكونزو الذي يهرب في النهاية من الارض التي لم تعطه ما يريده نجد الشحاذ واثقا ان حاجته للارض وحبه لها ستجعلها تعطيه ما فيه الكفاية ، ونرى القرية وهي تقف على حافة تغيير جذري ، وقد كتب للقرية البقاء لقرون عديدة من غير أن تتعرض لاي مؤثرات من الخارج ، لكن المؤثرات الخارجية في اللحظة التي تبدأ بها المسرحية بدأت تغير معالم الحياة في القرية ، وتكاد الازمة التي تمر بها القرية ان تصل الى ذروتها ، وذلك اولا لهجرة الشباب الى المدن وهناك ثانيا المستنقعات نفسها التي تهدد وجود القرية المادى ، والاحساس الموجع لفقر شباب القرية الذي يعبر عنه شعور (الو) بالخوف ، عندما يذهب ابنها الى مزرعته ويبقى هناك طويلا فهي تقول : (اريد ان اتبعه ، لا اريد أن افقده كما فقدت ابني الاول ، لا اريده أن يضل طريقه قبل أن تتوفر له الفرصة لينقذه احد منا) .

والمستنقعات التي تهدد القرية تصبح رمزا للموت الروحي ، لان الابن الثاني حي يرزق لكن فيما يتعلق بعلاقته بأهله يمكن القول أن المستنقعات قد ابتلعته وهذا الموت الروحي الذي يتسبب في قطع كل الوشائج بين الابناء وأسرهم وبين الابناء والقرية يشكل احدى الاخطاء التي تهدد هذا المجتمع الصغير ، وهذا الموت الروحي يهدد حياة الابناء انفسهم ، لان الحياة في المدينة تسلب هؤلاء الابناء انسانيتهم ، اذ ان على الانسان الذي يعيش في المدينة ان يتعلم اشياء جديدة ، وان يحاول اكتساب القدرة التي تمكنه من العيش في المدينة ، وهذه القدرة تكتسب على حساب انسانية الفرد ، ومع ان (اوشيك) لا يظهر في المسرحية الا اننا نحس بوجوده من خلال حديث الشخصيات عنه ، وهناك مقارنة غير مباشرة بين الاخوين ، الاخ الذي استطاع ان ينجح في المدينة والاخ الذي لم يستطع ذلك وتظهر هذه المقارنة احيانا على السطح ، مثلا في الحوار بين (اكونزو) وماكوري ، فاكونزو يقول لوالده :

اكونزو : قل لي ابي ، هل اوشيك افضل مني

ماكوري: لا يا بني ، وانما قلبه اكثر ملاءمة للمدينة.

لقد دفن اوشيك نفسه في المدينة وضحى بوشائج كثيرة ، لكن صلات أخيه بالقرية ظلت كما هي ، ومزرعة اكونزو ظلت تمثل الملاذ الاخير عندما يفقد كل شيء ، فما يفعله عندما يكسب بعض النقود هو شراء كرسي حلاقة لوالده ويقول الاب عن اكونزو .

ماكوري : انه رجل يؤدي عمله اداء جيدا .

ويقوم اكونزو بتقديم كل القرابين التي يطلبها كاهن الثعبان ، ويظل اكونزو يحتفظ بقناعة للقرية ، انه ، في الواقع ، ابن صالح ولكنه يمنى بفشل ذريع في المدينة ويمنى بفشل اكثر مهانة عندما يرجع الى القرية ويجد أن الفيضانات دمرت مزرعته ، اما شقيقه الذي نسى جذوره فاصبح تاجرا ناجحا للاخشاب في المدينة، وهذا الفشل التام يدفع اكونزو الى التساؤل ، ولكيما ينجح اكونزو في التعبير عن . هذه الشكوك التي تساوره – في الوقت الذي يتعلق فيه بدور الكاوى واشياء أخرى – يجب عليه أن يجد مساعدة من الخارج ، ودور المساعد يأتي من الخارج يقوم به الشحاذ الذي يأتي من الشمال ، وهو ينجح في ادخال نوع جديد من التفكير في القرية المنغلقة على نفسها ، فهو يأتي من الشمال الجاف الى هذه الارض التي تغمرها المياه وتقاليد هذا الرجل الدينية تختلف عن تقاليد القرية الدينية ، فالرجل مسلم ولذلك فهو لا يخاف من (التابو) ، والشحاذ يظهر تفوقه الاخلاقي والروحي على اكونزو لانه يمتلك نوع الايمان الذي يجعله قادرا على مجابهة كل الكوارث، وهذا التفوق الروحي والاخلاقي يعطيه الحق في ان يكون معلما لاكونزو ، وقد قلنا أن هناك اشارات كثيرة للانجيل في اعمال شوينكا ، ولكن في سكان المستنقع نجد اشارة واضحة للغاية عندما تفسل (الو) قدمي الشحاذ، وهو يشبه المسيح لانه يأتي الى مجتمع منغلق على نفسه ويدفع الناس الى التفكير في حياتهم من جديد ، والشحاذ أيضا مستعد لخدمة الاخرين بلا مقابل وبلا أجر وبلا تفكير في النفع الذي يعود اليه من هذه الخدمة ، ويمكن النظر الى المسرحية على أساس وصفها كثورة أو على الاقل كتشكيك من قبل الشباب في قيمة التقاليد التي ورثوها ، وهذا العنصر موجود في المسرحية ولكن يجب أن لا تقلل من أهمية الدور الذي يلعبه الشحاذ ، فليس من شك في أن وجود الشحاذ يمثل خطرا على سلطان لبعض الرجال في القرية ، وهذا يتضح من الشعور بالعداء بين الشحاذ والكاوى ، وهناك مقارنة بينهما وكل منهما يمثل وجهة نظره وهي ليست في صالح الكاوى ، وحتى التكوين الجسماني لكل منهما يشير الى فروقات مهمة بين الاثنين ، مثلا الشحاذ يوصف بأنه طويل ومستقيم والكاوى سمين ، ويظهر الكاوى في شكل مترهل في وقف يعاني فيه أهل القرية من كارثة وهذا يشير الى عدم اهتمامه بمصير أتباعه ، والشيء الذي يجب ان نتذكره هو احتقار الشحاذ للكاوى مما يؤثر على اكونزو ويدفع الى التشكك في القيم الموروثة ، والشحاذ يشكل بذلك مصدر خطورة على مكانة الكارى، ولكن دور الشحاذ لا يقتصر على اشاعة جو من الرضا في القرية ، فمسيرة الشحاذ من الشمال تعتبر ملحمة

في حد ذاتها ، والى مدى قوته ، فهو لم ينجح فقط في التغلب على عماه لكنه استطاع ايضا تحرير نفسـه من تقاليد منطقته ، تلك التقاليد التي تجعل الشحاذة هي الوسيلة الوحيدة للكسب بالنسبة للعميان ، فالشحاذ يبحث عن عمل ، واصراره على الحصول على عمل يدهش مركورى ، فالشحاذ يملك صفات اخلاقيـة وروحيـة تعطيه الحق في التساؤل عن اوضاع تربط الدين بحياة القرية .. وأفكار الشحاذ عن استعاده الارض مخيفـة بالنسبة لسكان القرية ، لان استعادة الارض في هـذه الحالة تعنى التطاول على اراضـي الثعبـان المقدس ، فبالنسبة لمركورى كلمات مثل اسـتعادة الارض تعتبر نوعا من الكفر . يقول مركورى (هذه الارض التي نزرعها ونحيا عليها هي أرضنا ، وهذه الارض عاشت منذ ميلاد الثعبان وميلاد الزمان نفسه ، ما ملكنا ملكنا وما يملكه الثعبان يجب ان لا يؤخذ منه على الاطلاق) .

ان ما يقوله مركورى يعنى بوضوح رفض جيلـه للافكار الجديدة ، فقبول مركورى ورجال جيله بالشكل القدرى للافعى يعطيهم نوعا من الطمأنينة ، فهم يتركون الاشياء للقوى الالهية ، وبالنسبة لمركورى أن التغـيير لا يمكن ان يأتي الا من الخارج ، وفشل اكورنزو المزدوج يجعله اكثر استعدادا لتقبل افكار الشحاذ الجديدة ، وعلاقـة اكونزو بالشـحاذ هي العلاقـة الرئيسـية في المسرحية .

ان عملية الدخول والخـروج في المسرحية تنظم بطريقة بارعة ولها صلة بموضوع المسرحية الرئيسي ، فعندما يدخل اكونزو الكوخ بعـد عودته من المدينة لا يلاحظ أحد دخوله ، وفي الواقع هو يدخل لحظة سرد الشحاذ لكارثته التي وقعت في الشمال ، وقصته مؤثرة للغاية ، لان الحصاد المتوقع جنيه أعطى القريـة دافعا جديدا وعندما جاءت الضربة في فشل الحصـاد كادت ان تكون قاضية على كل اهل القرية ، واكونزو لا يستمع فقط للقصة ولكنه ينتبه كثيرا الى ما يقوله الشحاذ عن موقفه من الكارثه ، فالشحاذ يقول (لقـد اندفعت بكل قواي نحو النهر) وتبـدأ ثـورة اكونـزو العنيفة تجاه الكارى عندما يتحداه ويخضعه لاستجواب صارم متحـديا بذلك الاسس التقليـدية المحافظـة في القرية ، ويحرر اكونزو نفسه فكريا من قبضة الكاهن ، ولكن يكتشـف في نفس الوقت أنه يقف بلا سـند ، فاكونزو يحرر نفسه من القيود القديمة ولكن لا يجـد شيئا يحل محلها ، ولذلك يحس اكونزو في هذه اللحظه باليأس ، فذهاب اكونزو للمدينة لا يمكن النظر اليـه كخطوة ايجابية ، فاكونزو نفسـه يشبه المدينة بالمستنقع وهو يقرر ترك القرية لانه تحدى الاسس التي تقوم عليها الحياة في القرية ، لانه يخاف ان يقع له مكروه ان هـو ظل في القرية . فهروبه نوع من الخوف ، والسـؤال الآن هل اكونزو قوى للحد الذي يجعله يشق طريقه في الحياة من غير الاعتماد على المثل والقيم التقليـدية ، ولكن لا اجابة على هذا السـؤال .. حتى اكونـزو لا يستطيع الاجابة .

في نهاية المسرحية نرى الشحاذ وحده على المسرح، مركورى وآلو يختفيان كما تختفى الحياة التي يمثلانها، الكاهن ايضا يختفى ، ولكن من المؤكـد ان الكاهـن لم يهزم هزيمة كاملة ومن السهل جعل هزيمـة الكاهـن كاملة ، لكن سـوينكا يعتبر هـذا النـوع من النهايات السهلة أمل دراميا ، فهزيمة قوى التخلف ليست بهذه السهولة ، ولذلك يهرب اكونزو في النهاية ولكنها نحس بأن بذرة التغيير قد زرعت في التربة وبـدات تنمو وان التغيير آت بلاشك .

المصـادر

* محاضرات الدكتـور على عبدالله عباس ــ جامعـة الخرطوم
* مسرحية اهل المستنقع وول سوينكا

الزا تريوليه

تروي ذكرياتها عن فلاديمير ماياكوفسكي

ترجمة ○ مرزاق بقطاش

ولد ماياكوفسكي في السابع من شهر جويلية ١٨٩٣ ، بقرية بغدادي الواقعة في جيورجيا من أسرة يشتغل ربها حارسا للغابات . وقد كان محكوما عليه بمولده هذا أن يدرج بين الاشجار الباسقة في أحضان القوقاز ، فشب طويل القامة ، قويا ، متجاوزا غيره من الناس الاخرين ، وتوفي سنة ١٩٣٠ وهو في عز قوته، وفي أعلى مراتب الابداع ..

قليلون هم الرجال الذين تركوا أثرا عميقا في الذاكرة على غرار ما فعله ماياكوفسكي . فشوارع موسكو ، كما كان الشأن بعيد موته ، لا تزال تحن اليوم ، تلك الشوارع التي تعودت رؤيته وهويذرعها بهيكله الضخم . وصوته الجهير لا يزال يدوي في ندوات الشباب ، والصفحات الاولى من الجرائد لاتزال تفتقر دوما الى قصائده . انه متغيب عن اي مكان ينبغي على الانسان ان يعرف فيه كيف يحب ، وينفر ، ويدافع ويهاجم . انه متغيب عن الامكنة التي ينبغي أن تزخم بالمباقرة ... ان ماياكوفسكي غائب عنكم ، وليس في المستطاع نسيانه ، لانه يشبه الذراع التي قد تقتطع من اي واحد منكم . اننا نتعود اليوم على عدم رؤيته الى الابد ، لكننا لا ننساه ..

ومع ذلك ، فانه يقع في روعنا اننا لا نزال نراه في شوارع موسكو ، ورأسه دائما وابدا شامخ فوق رؤوس المارة الاخرين ، ذلك الرأس الرائع ذوالجمجمة الكبيرة المستديرة والخدين الطويلين الغائرين ،والفك القوي ، والعينين القسطليتين تحت حاجبين ابدا في حركة مطردة ، وتحت جبهة تعبرها تجعيدة عمودية قصيرة وعميقة . عينان كعيني كلب وفي ، عطوفتان وعذبتان ، عينان لامباليتان ، لايمكن استشفاف ما وراءهما ... كان ينطلق بقدميه القويتين ، وينزل شارع « بتروفكا » ويعرج على « تفرسكايا » نحو الساحة الكبرى التي تحمل اسمه . واليوم ، ، عندما يعلن سائق الحافلة : « ساحة ماياكوفسكي » ، وعندما يسمع المرء وسط محطة المترو الجديدة المتأنقة : «هنا ساحة ماياكوفسكي » ، فان هذا الاسم سرعان مايحدث تأثيره ، ذلك لانه اسم لرجل يسمع الآلات من الناس في أعمق اعاميقهم صوته الجهير ، ويتذكرون يده الحارة وهي تصافحهم ، وكلماته ، والتعابير التي ترتسم على وجهه ..

ان الاثر الادبي الذي خلفه ماياكوفسكي لايزال بنفس الجدة التي كان عليها على الرغم من انه وقع تصنيفه ضمن الاثار الكلاسيكية . وهو بالفعل كلاسيكي ، لان عبقريته مسألة مفروغ منها لدى شعب بأكمله . وهو دائم الجدة ذلك ان الحياة اليومية ، والمشاكل السوفياتية تعطيان الفرصة لتلاوة اشعار ماياكوفسكي . لم تكن هناك مواضيع صغيرة في شعر ماياكوفسكي ، وكتب شعرا اشهاريا لمصانع الدولة ، وشعارات للتربية الثقافية رسخت في اذهان الناس ، ولا تزال الى اليوم تثير ضحكاتهم . وقصائد الحب لاتزال تهز اعطافهم اليوم ، وقصائد الهجاء تخفف من غلوائهم . وبتعبير اخر ، هناك انسان ما يوجه الضربة القاضية لكل من تكرهونه ، وهناك بعض من تلك القصائد التي لاتزال تشكل حوافز للانسان وترسم امامه دروب المستقبل .

وفوق تلك الدار الصغيرة ذات الطابق الواحد حيث كانت لماياكوفسكي شقة ذات غرف ضيقة الى درجة انه كلما تحرك داخلها خيل للبعض انها سوف تهوي ، فوق هذه الدار التي تحولت اليوم الى « متحف ماياكوفسكي » ، وعلى جدار الاجر للدار المجاورة ذات الطوابق العديدة كتب بالطلاء بأحرف كبيرة مايلي :

انني اعطيك كل قوتي الشاعرية الجهيرة
فاهجمي ايتها الطبقة !

وهذا البيت الشعري هو شهادة ايمان ماياكوفسكي .

عندما توفي والد ماياكوفسكي ، انتقلت الاسرة الى موسكو لتعرف بها بؤسا شديدا . وفي سنتي ١٩٠٢ و١٩٠٤ ، زاول ماياكوفسكي دراسته بالثانوية، وعندما ناهز الرابعة عشرة شغف بالفلسفة وبهيجل وبالتاريخ الطبيعي ، الا ان شغفه ذاك كان منصبا على الماركسية . وفي سنة ١٩٠٨ ، وهو ابن الخامسة عشرة ، انخرط في الحزب الاشتراكي الروسي البلشفي، واعتقل للمرة الاولى بتهمة كتابة اعلانات ، ثم اطلق سراحه . وبعد عام من العمل النضالي اعتقل للمرة الثانية ، وكانت له علاقة بفرار النساء من سجن « نوفنسكي » بموسكو . وصدر الحكم عليه بالسجن لمدة احد عشر شهرا وهو لايكاد يبلغ السادسة عشرة. وكانت فترة اقامته بالسجن فرصة مواتية لقراءة روائع الادب . وهكذا قرأ المعاصرين والكلاسيكيين ومن بينهم شكسبير ، وبيرون وتولستوي . وعندما خرج من السجن سنة ١٩١٠ وجد نفسه امام معضلة :

« ... ما الذي يمكن لي ان اواجه به جماليات هذه الاوضاع العتيقة ؟ . الثورة تشترط مني ان اكون قد امضيت وقتا في اطار المدرسة الجادة اي السجن!. لقد ذهبت لزيارة صديق كان لي يومها رفيقا في الحزب وهو مدنديف ، وقلت له : « اريد ان ابدع فنا اشتراكيا » . وضحك مني طويلا ثم اجاب : « ان عينيك اكبر من بطنك » ومع كل ذلك فانني اعتقد انه لم يقدر بطني حق قدره . وهكذا توقفت عن العمل النضالي ، وانهمكت في الدراسة »(١) .

انطلق ماياكوفسكي في ممارسة الرسم ظنا منه انه غير قادر على كتابة الشعر .

وفي سنة ١٩١١ انضم الى مدرسة الفنون الجميلة، وطرد منها سنة ١٩١٤ ، ذلك لان المدير كان قد أوصاه بالتخلي عن « لدعاته النقدية » .

كنت يوما اختلف الى مدرسة الفنون الجميلة ، وكان ماياكوفسكي واحدا من طلبتها ، يعاني من الجوع ، وينتمي الى جماعة سميت فيما بعد « بالمستقبلية » . وكانت هذه الجماعة قد بدأت تذيع بأن ماياكوفسكي شاعر عبقري مع انه لم يكن قد كتب حرفا واحدا . وقال له بورليوك وهو اكبرهم سنا ، ضخم الجثة ، يلبس الرودنجوت ، أعور ، مع خصلة شعر تتدلى على جبهته : **« يتعين عليك الان ان تتدبر امرك لتكتب ... »** وهكذا ، انطلق ماياكوفسكي في الكتابة.

كنت قد التقيته في جمع من الاصدقاء . وبدا لي يومها عملاقا ، وقحا لا يمكن فهمه . كنت ابلغ الخامسة عشرة من العمر ، وانتابني الخوف كثيرا .

وبعد وقت قصير من ذلك اللقاء ظهر ماياكوفسكي في بيتنا . واذا اسعفتني ذاكرتي ، فانه كان قد باع أول عمل مسرحي من تأليفه . وبما انه كان في حوزته بعض المال ، فانه قد سارع الى « تجهيز نفسه » : فقد خاطت له والدته المسكينة سترة صفراء لا تتجاوز خاصرتيه ، وكان يلبسها دون حزام مع ربطة عنق كبيرة سوداء . ويضع فوق راسه قبعة مستطيلة ، وكان معطفه الانيق وعصاه يضعان اللمسة الاخيرة على هذا «التجهيز» . وكان يأخذ صورا له بهذا الهندام، ولا زلت امتلك صورة بريدية عليها التعليق التالي : « فلاديمير ماياكوفسكي المستقبلي » .

وهكذا ، وبهذا اللباس قدم الى بيتنا ، الى والدي البورجوازيين الكريمين . ولست اذكر كيف تمت تلك الزيارة الاولى اللهم سوى ان الخادمة كانت مرتاعة . لم اكن قد بلغت السادسة عشرة ، ولكنني كنت ابدي لوالدي معارضة لا مبالية ، وابرهن لهما ان ياماكوفسكي يمتاز بأشياء ليست من نصيب الناس الاخرين ،وانتهى بهما الامر الى ان يتركاني وشأني ، وبذلك تبنت عائلتي ماياكوفسكي على مضض . كنا نستضيفه للعشاء ، ونسمح له بأن يقيم بين ظهرانينا لكي ينجز رسومه التي كانت آنئذ مصدر عيشه . لم يكن ينقضي يوم دون ان يزورنا ، وكان ذا تأدب مفرط مع والدتي ، لا يتلفظ الا بالكلام الضروري بحضور والدي . وكان

يحدث له ان يجعلنا نسهو تماما عن سترته الصفراء..
وفي الايام التي لم يكن يجدني في الدار ، كان يترك بطاقة زيارته ، وكانت كبيرة مثل صفحة رواية وقد احتل اسمه المكتوب بأحرف صفراء كل مساحتها . وكانت امي ترد له بطاقته تلك بكل انتظام وتقول : « فلاديمير فلاديميروفتش لقد نسيت لوحتك ... » .

كان مایاکوفسکي يغازلني ، يتكلم قليلا ، ثم انه يهمهم بعض الكلمات دون توقف ، ويشفعها بأصوات مفاجئة ، وربما لكي يتثبت من سلامة الوزن الشعري..
وما كنت اهتم قط بهذا العمل الداخلي الذي كان يحدث بالقرب مني ، بل انني ما دريت أن مایاکوفسکي كان يقف على عتبة الشعر ، وكثيرا ما كان يطلب مني ان اعزف على البيانو في حين كان يذرع الغرفة جيئة وذهابا ، وهو يقوم ببعض الحركات .

كان بيتنا شغوفا بالموسيقى ، والجدران والآلات والنوافذ مشربة ومثقلة بالاصوات الموسيقية . وكانت امي عازفة بارعة على البيانو ، تنظم في البيت عروضا موسيقية رباعية او ثلاثية ، وفي بعض الاحيان ، كان العزف يستمر على اثنين من آلتي البيانو ، بأربع او بثماني ايادي دفعة واحدة . وكان والدي في مثل هذه اللقاءات الموسيقية يضع قبعته على رأسه ويغادر البيت .. اما آلتا البيانو فكانتا وسط كتل الاثاث في شقة بورجوازية صغيرة مثل فرسين اصيلتين . اما على الجدران ، فبدلا من صور العائلة ، كانت تواجهنا صور ذات مقاس كبير لكل من تشايكوفسكي وفاجنر. وكانت والدتي تحج الى « بايروت » مثلما يقصد المؤمنون مكة .

كنت طوال طفولتي انام على اصوات الموسيقى. فقد كانت والدتي تنتظر حتى ينام الجميع لكي تعزف او تؤلف في سكون تام . لقد كانت يومها هي جهاز الاذاعة بالنسبة لي . وكانت الموسيقى ضرورية لي مثل الماء الجاري الذي نشعر به عندما لا يكون في حوزتنا .

كان مایاکوفسکي يحب الموسيقى كاطار لعمله عندما لا ينبغي الاستماع اليها . ولشد ما كان يكره موسيقى العروض الصاخبة . لقد كتب في سيرته الذاتية سنة ١٩٢١ :

« ١٩١٢ في قاعة التدخين »

« هناك معزوفة لرخمانينوف « جزيرة الاموات». لقد فررت من القلق الصاخب غير المحتمل ، وبعد دقيقة فر « بورليوك » بدوره ، وانطلقتنا في الضحك وجها لوجه . ورحنا نذرع الطرقات معا . »

« ليلة لا تنسى »

« تحدثنا طويلا ، انتقلنا من القلق ـــــ بكدفء.غة

« تحدثنا طويلا ، انتقلنا من القلق «الرخمانينوفي» الى المدرسة ، ومن قلق المدرسة الى كل القلق الكلاسيكي . كانت لدافيدبورليوك غضبة الاستاذ الذي تجاوز معاصريه ، اما انا فأحسست بالآم الاشتراكي الذي يدرك أن هذه الاشياء المهترئة يجب ان تموت حتما . لقد ولدت المستقبلية الروسية » .

وهكذا نرى كيف ولدت المستقبلية الروسية . من « رخمانينوف » الى « بولكين » الى « جزيرة الاموات » التي صارت بالنسبة لمایاکوفسکي رمزا للبورجوازية الصغيرة والتي نراها على حالها في الاطار التاريخي .

ومع ذلك فان مایاکوفسکي يغبط بعض الاغاني مثل :

« يا « هانا »
يا ذات القلب القاسي
يا شبح السافانا ... »

وهي اغاني لها نبض الكحول والربيع .

وكان الوقت يتأخر ، فتعمد والدتي نفسها الى غلق البيانو . كانت ، وقد ارتدت ثياب النوم ، تأتينا لتقول لمایاکوفسکي ان الوقت متأخر وانه حان الوقت لكي يذهب ، اما والدي فيكون قد نام قبل وقت طويل . وكانت تعود مرات عديدة قبل ان يشرع مایاکوفسکي في ارتداء معطفه بكل تباطوء عند مدخل الدار .

وفي الاسفل ، كان هناك البواب الذي ينبغي ابقاظه . كان « الحبل » مجهولا في روسيا ، وفي الدار التي كان يغلق بابها الخارجي ليلا ، كان البواب مضطرا للقيام من فراشه لفتح الباب . وكان النهوض، ومغادرة الفراش الدافيء في البرد ومواجهة تلك النفثات الباردة التي تهب من الباب الخارجي ، والصاق اليد الدافئة بمقبض الباب الحديدي البارد ــ كل ذلك ــ يحتم بالطبع دفع بعض البقشيش .

وكثيرا ما كان مایاکوفسکي خالي الوفاض حتى من العشر او العشرين كوبيكا الضرورية في مثل هذا الموقف . وكنت اريد ان اعطيها اياه غير انني كنت اشاهد ذلك الصراع الصامت الذي يجري في اعماق مایاکوفسکي . كان يتعين عليه ان يواجه غضبة البواب العجوز او يأخذ دراهم من امراة مثلي فيتفادى مثل تلك الغضبة . كان يأخذ القطعة النقدية الصغيرة ، ثم يعيد طرحها على الطاولة امام المرآة ليعاود اخذها وطرحها ثانية .. وينتهي به الامر الى ان يتركها . فما كان اشجعه في مثل ذلك الموقف !

وعندما يكون الغد ، يرجع ويقول لامي :

ــ لقد انتظرت امس حتى اخلدت الى الندم وعدت بعدها الى الندم وعدت بعدها من النافذة بسلم من الحبل ...

وكانت امي تحدث فيه وهي تبتسم ابتسامة خفيفة : « لعله يكون قد عاد من الدرج فقط ... »

وفي هذه الظروف بالذات عادت اختي «ليلي». كانت متزوجة وتسكن مدينة « بتروجراد » . وذات يوم سألتني عن هذا « الماياكوفسكي » الذي تعددت زياراته ، وعما اذا كنت منجذبة اليه ، لان كل ذلك كان يتسبب في ابكاء والدتي . وسألت دهشة : **« كيف ؟ هل وضعيتي هذه تبكي والدتي ؟ ولكن لماذا لم تقل لي ذلك من قبل ؟ »** وعندما طلبني ماياكوفسكي بالتليفون ، قلت له بكل بساطة انني لا استطيع مقابلته لان ذلك من شأنه ان يبكي والدتي.

وبعد بضعة اشهر في الريف حيث كنت اقضي عطلتني ، جرت محاولات لعقد مقابلات بيننا ، غير انني كنت اصل الى مثل هذه المواعيد متأخرة بساعة او بثلاث ساعات ، يخالجني شعور مبهم بأن الملل سوف يعرف طريقه الى نفس ماياكوفسكي . وكنت اصطحب معي عمتي لكي اتخذ حذري ، غير أن ماياكوفسكي كان يأتي في موعده بالقرب من محطة القطار الصغيرة ، موسعا بين رجليه ، تتدلى السيجارة من شفته السفلى الكبيرة ، شامخ الراس ، وعيناه تشتعلان غضبا .

وخطرت لي آنذاك فكرة صائبة تتمثل في عقد مقابلات معه دون أن تعلم امي شيئا عنها . ولتحقيق هذه الفكرة كان علينا أن نلتقي في مكان لا يختلف اليه الناس كثيرا ، والافضل ان يتم ذلك في المساء . او انه كان يتعين علينا ان نقضي النهار ، في موسكو حيث كنت استطيع ان اقابل من اشاء دون أن يعلم بذلك احد .

وفي موسكو ، كانت الشقة تزخم بروائح النفتالين . كانت الخطوات والاصوات ترن فيها بكل غرابة بعد أن رفعت عنها الستائر واخليت من الزرابي . كانت شقة مسكونة ، بلحافها الابيض ، وازاراتها البيضاء التي تلف آلتي البيانو ، وبقع الغاز التي تنتشر في السقف ، والنوافذ المشرعة على السماء، وجسد ماياكوفسكي الضخم وهو يذرع الغرف .

حدث لي ذات عشية وانا في الريف ، غير بعيدة عن موسكو ، أن سمعت لاول مرة الابيات الشعرية التي كان ماياكوفسكي يرددها بمفرده . كنا نسير جنبا لجنب في الظلام ، وبالقرب من الفيلات المختفية وراء اسوارها ...

كان ماياكوفسكي ذاهلا عن نفسه ، شارد اللب، عندما انطلق فجأة في تلاوة ابياته الشعرية ...

وقفت مشدوهة . فقد ادركت ساعتها ان ما ياكوفسكي يكتب شعرا ، وانني شغفت بذلك الشعر ايما شغف ... قال لي وقد ارتسمت على ملامحه دلائل الانتصار :

ـ آه .... هل اعجبك ؟

وفي ساعة متأخرة من الليل ، وامام واجهة احدى الفيلات ، تلا علي ماياكوفسكي شعره ذاك .. كنت تحت وطأة انفعال شديد ، كانني اكتشفت شيئا كان بالقرب مني منذ فترة طويلة وكنت اجهله تماما. واستزدته اكثر فاكثر ، فقرا علي قصيدته « غيمة في السروال » التي كان غارقا في نظمها آنذاك . وهو الامر الذي كشف لي ان ماياكوفسكي شاعر حقا . وانني لا ازال اذكر قصيدة له تبدأ بالابيات التالية :

اسمعوا !
انهم يضيئون النجوم
وهذا يعني انها ضرورية لانسان ما ...
وان هذا الانسان يرغب في ان توجدالنجوم ....
هذا يعني ان شخصا ما حسب البصقات لؤلؤا منثورا ...
اليس كذلك ؟

ولعل مرجع كل ذلك هو أن الليل كان اسود حقا ومليئا بالنجوم .

. . . كنت اعشق الشعر . ففي سن تذهب فيها الصبايا الى الفراش بصحبة دمية ، كنت اصطحب معي ديوانين ضخمين : اولهما لليرمنتوف وثانيهما لبوشكين . وكان هذان الديوانان عبارة عن منبعين ثرين . ذلك لانني كنت استطيع ان اقراهما ، والون في ذات الوقت الرسوم التي يحتويان عليها . وتماما ، مثل الاطفال الذين يحبون الحكايات التي سبق لهم ان تعرفوا عليها ، فانني ما كنت لامل تلاوة قصائد هذين الديوانين ...

ثم انني بعد وقت ، انتقلت بكل يسر وسهولة من الشعراء الذين يوصفون بـ « المنحطين » ووصلت دون صعوبة الى الرمزيين امثال بريوسوف ، وبالمون وبلوك ... وكنت ارى ان هذه النقلة تتم بكل روعة دون ان يعلق بي شيء من الاشياء التي تلتصق بالانسان حين يمارس الانزلاق . كان الرمزيون بالنسبة لجيلي امرا مفروغا منه ، ولم نكن نفكر في الكفاح من اجل ترسيخهم ، ذلك لانهم كانوا شعراء «مقبولين» وفي المكانة التي تعود اليهم . كنا في حاجة الى زلزال ارضي جديد ، ولم يكن هذا الزلزال سوى ماياكوفسكي. غير ان اناس الجيل الذي انتمي اليه كانوا قد احسوا بالتأثير الذي يمارسه ماياكوفسكي لذلك عمدوا الى الوقوف الى جانبه بكل شغف ومعاناة ، وبكل اصرار على الانتصار ، شأنهم في ذلك شأن كل الرواد .

كنت اتحدث عن شعر ماياكوفسكي كلما سنحت لي الفرصة ، واتناقش حول هذا الشعر وادافع عنه الى حد ان صوتي كان يبح تماما . وكنت في ذلك شبيهة بهؤلاء المرشحين خلال حملة انتخابية ! كنت اريد أن اعبر عن كل الاعجاب بهذا الشعر ، وهو

اعجاب صادر عن فتاة لما تبلغ السابعة عشرة ، وتعتقد ان الشعر هو القضية الكبرى في الحياة ، وان الشيء الذي كان يضيء في اعماقها انما كان قبسا من عبقرية ماياكوفسكي . انا التي لم استطع أن احفظ بيتا واحدا من الشعر خلال سنواتي الدراسية الاولى صرت قادرة على أن اردد عن ظهر قلب صفحات كاملة من شعر ماياكوفسكي ، وما ذلك الا لانها كانت تنفرس في ذاتي بصورة تلقائية .

وكان المثقفون : « **اننا لانفهم شيئا من هذا الشعر** » . أما « الجماليون » الذين كانوا يفهمون فهما جيدا ويشعرون بأنه موجه ضدهم ، فكانوا يقولون بحق ظاهر : « **ان هذا الشعر اشهار ودعاية مثل ستر ة ماياكوفسكي الصفراء .. انه يريد أن يسحر**

« **أتراه راقصا رشيقا ؟** »

انظروا الى ما يثير مزاحي ..
انا الذي اهجم على النساء في الارصفة
وأغش في أوراق اللعب .
انني بعيد عنكم .
يا من تغرقون في غرامياتكم
انتم يا من يرشح من أجسادكم
خوف بدائي .
خوف بدائي .
انني سوف أذهب
تحرسني الشمس . بمنظارها الزجاجي
المشدود الى عيني الخضراوين المفتوحين على سعتها . »

« **غيمة في السروال ١٩١٥** » .

وكان هؤلاء الناس يواصلون تهجماتهم ، فيقولون: « **يمكن للانسان ان يكون ملحدا . اننا نحن انفسنا ملحدون ، ولكن هناك حدود !**

أنا الذي أغني الآلة وانجلترا
قد أكون بكل بساطة
الحواري الثالث عشر
في انجيل عادي .
وبينما ينطلق صوتي بكل فحش
من وقت لآخر
وليل نهار

غيمة في السروال ١٩١٥

غير ان الحجة الكبيرة الموجهة ضد شعر ماياكوفسكي كانت تتمثل في انه مبهم وغامض تماما . وقد استمر المنتقدون في الاستمساك بمثل هذه الحجة سنوات طويلة غير أن ماياكوفسكي كان يرجع من وقت لاخر ويهاجمهم في مقالاته وخاصة منها تلك التي تحمل عنوان : « العمال والفلاحون لا يفهمونك » ١٩٢٨ :

« **لم يسبق لي ان سمعت أحدا من الناس يقول ساخرا :**

ـ كم انا ذكي ! انني لا افهم الحساب ولا افهم الفرنسية ولا قواعد النحو . غير ان الصرخة المرحةالتي تقول :

« **انا لا افهم المستقبليين** » انما تتردد منذ خمسة عشر عاما . وهي تتطاحن وتتعالى ثانية . وقدازدادت حدتها واساءتها في وقت واحد .

وقد اتخذ بعض الناس مهنة لهم من هذا الصراع فراحوا يملأون القاعات ، وصاروا يتزعمون حركات حقيقية .

ومثل هذه الجملة : « **اننا لا نفهم شعرك** » ليس من شأنها ان تكون حكما ذلك لان الحكم قد يكون على الطريقة التالية : « **لقد أدركنا أن شعرك ليس الا تفاهات** » وان يكون مشفوعا بعشرات الامثلة الصائتة التي تلقى عن ظهر قلب ، وبصوت منغم .

وهذا لن يحدث بالتأكيد !

فهناك نوع من الديماغوجية ونوع من الاحتراف الفكري حول الغموض في شعري .

ووسائل هذه الديماغوجية التي تتصنع الجد كثيرة التنوع . وفيما يلي بعض منها :

ـ مبدأ الفن لقلة من الناس ومبدأ الكتاب لقلة من الناس امران لا يحظيان باهتمامنا . هل هذا صحيح أم لا ؟

ـ انه صحيح وليس صحيحا في ذات الوقت !

.... انها بذور وهياكل فنية موجهة للجماهير.

ومثال ذلك أشعار خلبنيكوف . لقد كانت في البداية مفهومة من قبل سبعة رفاق مستقبليين فقط .

ولقد كهربت هذه الاشعار طوال عشر سنوات عددا من الشعراء . والاكاديمية نفسها تريد ان تدفنها وذلك بأن تطبعها كمثال على الشعر الكلاسي .

ان الفن السوفياتي الحقيقي البروليتاري ينبغي ان يكون في متناول الجماهير الواسعة . هل هذاصحيح ام لا ؟

انه امر صحيح وغير صحيح في ذات الوقت .

انه صحيح ، ولكن على شرط ان يحدث فيه تعديل يضطلع به الزمن والدعامة . الفن ليس فنا موجها للجماهير منذ نشأته . انه يصير فنا موجها للجماهير كنتيجة لمجموعة من الجهود : التحليل النقدي لابراز صحته وصدقه . ثم نشره بطريقة منظمة من قبل جهاز الحزب والسلطة في حال ما اذا تم الاعتراف بمثل هذا النفع المستخلص منه ، واختيار الوقت المناسب لنشر الكتاب وسط الجماهير ، والمواءمة التي يجب ان تتم بين موضوع كتاب ما مع مرحلة الوعي بهذه المشاكل لدى الجماهير . وكلما كانت قيمة الكتاب سامية كلما تجاوز زمنه .

ان الفهم الذي يكون من نصيب الجماهير هو

نتيجة لنضالنا لذلك ينبغي أن نعرف كيف نوجه مداركنا لفهم كتاب ما .

— الكلاسيكيون مثل بوشكين وتولستوي مفهومون من قبل الجماهير . هذا صحيح أم لا ؟

انه أمر صحيح وغير صحيح في ذات الوقت .

بوشكين لم يكن مفهوما بتمامه الا من قبل طبقته التي كان يستخدم لغتها ، ويتعامـل مع مفاهيمها وأحاسيسها .

اما نحن فلسنا ندري اذا ما كان بوشكين مفهوما من قبل الجماهير الفلاحية في زمنه ، وذلك لسبب واحد هو أن تلك الجماهير لم تكن تحسن القراءة .

لقد القيت أشعاري امام الفلاحين في قصر « ليفاديا » . وألقيت اشعاري خلال الاشهر الاخيرة في موانى باكو ومصنع شميدت بباكو ومنتدى « شاوميان » والمنتدى العمالي بتفليس ، والقيت أشعاري ايضا وأنا واقف على آلة التصنيع خلال ساعة الغذاء عندما كان صخب الآلات يتطاحن .

واورد فيما يلي واحدة من اللوائح العديدة التي اصدرتها لجان المصنع :

« . . . عندما انتهى ماياكوفسكي من تلاوة شعره ، وجه الى العمال كلمة رجاهم فيها ان يعبروا عن انطباعاتهم ومستوى فهمهم للشعر ، ثم ان العمال اقترحوا على أثر الكلمة القيام بتصويت مما برهن على تفهم كامل للشعر ، ذلك أن التصويت جاء بالاغلبية باستثناء صوت واحد أعلن صاحبه بانه حين استمع للمؤلف فهم أعماله الادبية أحسن من قراءته لها بمفرده .

وكان عدد الحاضرين ثمانمائة شخص .

وكان صاحب الصوت المنفرد هو القيم على الحسابات . »

انني أورد هذه الأسطر التي كتبت سنة ١٩٢٧ لكي ابرهن الى اي حد كانت حكاية الغموض هذه عنيدة ، ولكي أبرز رغبة ماياكوفسكي في ان يبرهن للذين كانوا يشيعونها بأنهم لم يكونوا لا عمالا ولا فلاحين بل من صغار البورجوازيين ومثقفين من فئة اجتماعية كانت تشعر بأن ماياكوفسكي ، حيا او ميتا ، هو عدو لدود .

وهذه الاشعار التي هي اليوم مفهومة من قبل الجميع مثل كلمات اللغة الام ، لم تكن قطعا مفهومة خلال الفترة التي اتحدث عنها الان . وبالفعل فأشعار ماياكوفسكي الاولى ، اي التي كتبها سنة ١٩١٢ هي اشعاره الغامضة جدا . فجمله المقتضبة ، والفراغات التي يخلفها في القصيدة ، والتركيب الفانتازي ، والكلمات الجديدة ، كانت كلها سببا في غموض شعره خاصة اذا لم تكن لدى القارىء نية في بذل بعض الجهد .

وكان هناك ايضا المظهر غير المعهود لاشعاره عندما تخرج من المطبعة : فقد كان ماياكوفسكي يسد النقص في ميدان التنقيط بتشطير ابياته الشعرية ، وهذا ماكان يسمح له باعطاء اصوات ، وأحداث تشديدات ضرورية لقصائد كانت موجهة بالدرجة الاولى للالقاء . وكان في ذات الوقت يتفادى الالتصاق بين كلمتين أو ثلاث كلمات متتابعة في بيت شعري واحد . وماياكوفسكي نفسه يقدم امثلة في مقالته المطولة : « كيف نكتب الشعر ؟ » وذلك على النمط التالي : « ومر الحديد على صدرها ألف مرة » .

في حين ان طريقة ماياكوفسكي تتطلب كتابتها كما يلي :

« ومر الحديد على
صدرها
الف مرة »

هناك في الشعر الفرنسي شعراء مثل « أبولينير » تفادوا الحدود الضيقة في التعبير التي يفرضها التنقيط ، وذلك بحذف هذا التنقيط جملة . وهذا ما يعطي للكلمات توازنا ، وتقاربا وتشديدات غير منتظرة .

غير أن ماياكوفسكي هو الذي قدم عبر الاتحاد السوفياتي ، وفي المئات من الاماسي الشعرية ، قصائده وطريقة القائها ، وقلده في ذلك كل الذين استمعوا اليه . ونشروا أشعاره بين الجماهير بفضل طريقته في الالقاء ، وهي الطريقة التي اعتمدوها . وهكذا انتشر شعر ماياكوفسكي في أصقاع الاتحاد السوفياتي مثلما تنتشر النيران في الغابة .

الصوت !

لقد كان هو الآخر حجة ضد شعره . وكانت هذه الحجة تصدر عن كل الذين يريدون شعرا يقرأونه على ضوء مصباح ، ومع أنه لا أحد يمنعهم من ان يواصلوا القراءة حتى ماياكوفسكي نفسه :

« كلا ، الثورة ليست انقطاعا في التقليد . . الثورة لم تلغ أيا من انتصاراتها . لقد عززت انتصاراتها بالقوى المادية والتقنية . والكتاب لن يهدم المنعة . لقد هدم الكتاب المخطوط في زمانه .

والمخطط ليس الا بداية للكتاب . والمنصة ، والمصطبة سوف تستمران وتتوسعان عن طريق الاذاعة . والاذاعة هي الطريق (اجدى الطرق) التي تسير عليها الكلمة ، والكلمة اشعار ، والشعر . لقد كف الشعر عن أن يكون ما نراه بالعين فقط . لقد أعطت الثورة الكلمة التي نسمعها ، والشعر الذي نسمعه . انحظوظ البعض الذين استطاعوا ان يستمعوا الى بوشكين هي اليوم من حظوظ الناس كافة » .

(توسيع قاعدة الكلمة ١٩٢٤) .

كان ماياكوفسكي يريد أن يفهمه اكبر عدد من المستمعين اليه . فحتى في عهد المستقبلية ، عندما لم تكن قد برزت بعد مشكلة الغموض في شعره ، لم يستعمل كلمة « زاووم » وهي من « اللغة العقلانية » مثلما استعملها الشاعر خلبنيكوف على سبيل المثال . ومثلما

يستعملها اليوم شعراء تظل موهبتهم مسألة اخذ ورد.

لقد كان غوركي يقول سنة ١٩٢٢ بعد ان يكون قد استمع الى قصيدة من هـذا النـوع : **« بعد الاستماع الى مثل هذه التلاوة بحضور شخص ثالث، كثيرا ما نشعر ببعض الضيق ، انه نفس الضيق الـذي نشعر به ازاء شخص نكون قد ذهبنا معه الى ماخور : فالواحد منا ليس يشعر بالفخر ، بل يضحك بغبـاء ويتبادل الضربات على البطن مع صاحبه . »**

ويقول ماياكوفسكي نفسه في اخر محاضرة القاها ان اشعاره التي كتبها سنة ١٩١٢ هي اشد اشعاره غموضا ، وانها هي التي كثيرا ما اثارت مسألة الغموض: **« لذلك طرحت مسألة الغموض أمامي في كتاباتي التالية ، وجهدت في ان اكتب بطريقة يفهمني بها أكبر عدد محتمل من المستمعين « من تلخيص لمحاضرته التي القاها يوم ٢٥ مارس ١٩٣٠ »**

لقد قال ماياكوفسكي انه منذ سنة ١٩٢٠ لم يعد يعتبر نفسه مستقبليا على الرغم من انه أوضح سنة ١٩٢٣ انه لا يزال متمسكا بمصطلح « مستقبلي » ذلك ان هذا المصطلح علم على العديد من الناس . وقد اكد فيما بعد العلاقة بين المستقبلية وحركة « ليفي فرونت» اي جبهة اليسار . وقد كانت تنطق باسم هذه الجبهة مجلة يطبعها ماياكوفسكي واصحابه ، وقد تأثرت بدورها بتغيرات عديدة وكفت عن الظهور سنة ١٩٢٧ . وفي سنة ١٩٢٨ ، وجه ماياكوفسكي خطابا حول سياسة الحزب في ميدان الادب ، ولوحظ انه كان يزداد اقترابا من « جمعية الكتاب البروليتاريين لعموم الاتحاد السوفياتي » ، وهـذا على الرغم من مزاعم الجمعية باعتباره (رفيق رحلة فقط) للشـعراء البروليتاريين الحقيقيين :

« لقد قلت قبل ثلاثة أيام خـلال امسية بـدار الصحافة : انني اعتبر نفسي شـاعرا بروليتـاريا ، والشعراء البروليتاريون الذين ينتمون الى جمعيةالكتاب هم الذين يشكلون رفاق رحلتي انا . ولست أقـول هذا الكلام بغية مني في شن هجمة من معسكر جبهـة « ليفي » على معسكرات اخرى تطمح الى ان تكـون لنفسها في الميدان السياسي رأسمالا سياسيا صـغيرا، ذلك انني أؤكد في ذات الوقت ان الجلود القديمة لجبهة « ليفي » يجب أن تتغير » .

وقد هاجم ماياكوفسكي **« جماعة البنائيين »** فـي محاضرة القاها سنة ١٩٢٠ بجمعية الكتابالبروليتاريين بموسكو فقال :

« لقد نسوا أنه باستثناء الثورة ، هناك طبقـة تخوض هذه الثورة . انهم يصفون تحت تصرفهمحلقات من صور سبق استعمالها ، ويرتكبون نفس الاخطـاء التي وقع فيها المستقبليون : الاعجـاب المحض والشـغف بالفنيات التـي يستعملونها من جديد في مجال الشعر . وهذا لعمري غير مقبول في الشعر البروليتاري وليس الا محـاولة لتجعيد الشعيرات الصغيرة من الراس الاصلع للشـعر القـديم » .

وفي نفس الفترة ، اي قبيل شهرين من وفاته ، انضم الى جمعية الكتاب البروليتاريين ، هذه الجمعية التي تحولت فيما بعد الى نوع من التجمع التافه .

ان التشبث بطريقة فنية كانت رائجة خلال فترة معينة ، هو ما يمكن ان نقول عنه بانه الدخول الىمرحلة الشيخوخة . وهكذا ، فالسريالية ، هذه المرحلةالمتقدمة من الرومانتيكية ، ليست الا عجوزا عانسا لا تعـرف كيف تشيخ بحيـاء . وماياكوفسـكي يجعلني أفكر في قصيدته « من هذا الشيء » التي يقول فيها :

عجوز أربـع مرات

أمير أربع مرات فتيا

قبل ان اصل الى القبر .

وحيويته الخارقة هـي التي كانت تدفعه الى الا يستقر ضمن « حركة معينة » . وعندما كانت الحركة تغير الارض التي داستها الكثير من الاقدام ، كان يعرف كيف يتقبل مثل هذا الوضع فيذهب للبحث عن حركة اخرى في مكان اخر .

انني اعـود الى نفس الفترة ، اي الى سـنتي ١٩١٢-١٩١٣ والى الاماسي الشـعرية الاولى مـع ماياكوفسكي وبورليوك وخلبتيكوف وكروتشيونيوك . لم اتمكن من التعرف عليهم ، واعلم الان ان الصراعكان قائما على الرغم من وجـود جمهـور من الـرمزيين والجماليين . ولقد صدر البيان المسمى : « صفعة على ذوق الجمهور » ١٩١٣ وحمل تواقيع الاسماء المذكورة اعلاه . وكانت هناك أمسيات كان ماياكوفسكي يقـرا خلالها اشعاره وهو يرتدي سترته الصفراء ولا تزال في ذهني ذكرى تلك الامسية الشبيهة بمقابلة في الملاكمة . كان المستمعون يصرخون ، يمزحون ويصفرون ، وكان ماياكوفسكي يواجههم ، شامخ الراس ، جهير الصوت، ساخطا على كل الناس .

ونظمت امسية لانتخاب « امير الشعراء » سـنة ١٩١٨ ، وشارك فيها مجموعة من الشعراء ، ولسـت اذكر اسماءهم . على انني اظن انه كان من بينهم بالمون وايجور سيفريانين بكل تأكيد ، اذ انه هو الذي انتخب في هذه الامسية . كان ماياكوفسكي يهذي ، بـل ان صوته بح بفعل مواجهته لصرخات الجمهور . فهو لـم يتقبل فكرة الا يكون « أمير الشعراء » ! من ذا الـذي يفكر اليوم في سيفريانين ؟ ذلك الذي كانت تصفق لـه القاعة كلها ، ومن ذا الذي يفكر في ذلك الانتصار المؤقت

الذي احرزت عليه اغاني « فرنسنسكي » القصيرة التي تفيض روعة ؟ كان سيفريانين في القاعة ، ثابتا كعادته ، شاحبا ، يرتدي رودنجوت اسود اللون ويحمل وردة في يده يشدها نحو الامام مثل شمعة .

وسط دخان السجائر
والناي والشمبانيا ، تمتد
شمعة « سيفريانين » المحروقة .
فانظروا الى هذا الذي يدعي الشعر !
ويطقطق مثل بطة رمادية !
ينبغي في أيامنا هذه
أن نسوي رؤوس الناس بمهراس !
(غيمة في السروال)

لقد حدث كل ذلك في نفس قاعة متحف البولتكنيك التي شهدت بعد ذلك انتصارات ماياكوفسكي ، وتفتح مجده . وأعتقد اعتقادا جادا انها كانت المرة الوحيدة التي فقد فيها ببرودة دمه امام الجمهور .

امام الجمهور . وحتى في الفترة التي كان يتلقى وحتى في الفترة التي كان يتلقى خلالها هجمات الجمهور في القاعات كان يحب السباق ، ولم يكن يتوقف امام أي شيء في سبيل استشارة التنين الذي كان امامه . لم ار الا رجلا واحدا ، ولم ار الا ماياكوفسكي وهو « يمتلك » القاعة امتلاكا ،ويلعب معها ويداعبها ويستشيرها مثل ثور وينقلها دائما حيثما اراد ان ينقلها تاركا على الارض بعض المتفرجين الذين كانوا يريدون معارضته والذين كان يطرحهم ارضا بكل وقاحة وعتب وسخرية . وحتى اخر ايام حياته ، كان يقوم بدورات عبر الاتحاد السوفياتي ، ويظهر في مئات الامسيات الشعرية لقراءة شعره والقاء محاضراته التي كان ينتهي منها عادة بتبادل الراي مع الجمهور الذي كان يطرح اسئلته في قصاصات ورق . وخلال كل ذلك كانت تبدو ظاهرة المقاومة الحاقدة من بعض الفئات ، وهي ظاهرة كانت تنهار في غمرة الضحك التي تجتاح القاعدة كلها . اما عن المقاومة ، او على الاصح عن الحقد ، فقد كتب في سيرته الذاتية سنة ١٩٢٨ يقول :

« لقد جمعت اكثر من عشرين الف قصاصة ورق . وانا افكر في وضع كتاب تحت العنوان التالي : «جواب عالمي الى مرسلي هذه القصاصات » . وانا أعلم ما تفكر فيه الجماهير التي تقرا » غير ان مقاومة القاعة مابلغت يوما حد التأثير فيه . اما الشيء الذي كان يؤثر في اعصابه حقا ، فكان يتمثل في التلاوة نفسها عندما يبصر امامه جماهير من ذوي الوجوه المتوردة . فهذه الجماهير كانت تهزها الغنائية العاطفية المنبعثة من اشعاره التي يلقيها بصوته الجهير ، صوت الواعظ الذي يدوي بكل قوة مثل معزف « الاورج » في احدى الكاتدرائيات .

لم تكن الصحافة في سنتي ١٩١٣ و١٩١٤ تعير اهتمامها لماياكوفسكي اللهم الا لتشتمه . وفي سنة ١٩١٥ بدأ يشارك بانتظام في الصحيفة الفكاهية « ساتريكون » . وخلال نفس السنة تلا مقاطع من قصيدته المطولة « غيمة في السروال » على جوركي . وتأثر جوركي ايما تأثر بهذه التلاوة ، بل انه بكى من الانفعال والفرح أمام هذه العبقرية المتفتحة . وعندما أصدر سنة ١٩١٢ مجلته « ليتوبيس » دعا ماياكوفسكي للمشاركة فيها بانتظام .

بعد ان فقدت والدي ظللت اعيش في سنوات ١٩١٥ و١٦ و١٧ مع والدتي في دار اخرى وفي حي اخر . فتكون لي بذلك اصدقاء جدد ، وهوايات جديدة . وبعد اتمام دراستي الثانوية ، التحقت بمدرسة الهندسة المعمارية ، ولم أكن يومها احلم الا بالرياضيات والرسم . وكان ماياكوفسكي قد صار لي آنئذ « العم فولوديا » ، وكنت أكن له صداقة غير محدودة . واها لتلك الايام !

كان يسكن مدينة بتروغراد ، وكنت اراه عندما يأتي لقضاء بعض الايام في موسكو أو عندما كنت اذهب أنا الى بتروغراد لازور أختي « ليلي » .

وهكذا ، عندما كان ماياكوفسكي يأتي لرؤيتي في دارها ، تعرف عليها : اكثر ما كنت أزورها في الحفلات . وانتظمت ذات ليلة سهرة في دار « ليلي » وسط شجرة نويل مستقبلية كانت جدران بيتها مزينة خلال هذه المناسبة بازارات السرير ، وكانت الشجرة معلقة في السقف وراسها الى تحت . وبعد ان اوقدت الشموع بدت جميلة مثل ثريا خضراء ملتمعة بشعر الملائكة وقطع الزجاج الملون . كانت الغرفتان الصغيرتان مضائتين بالشموع ، وكانت الشموع في كل ناحية ، أما التي كانت فوق الطاولة بقاعة الاكل فكانت ملصقة بدوائر مركزة على حسكات من الخشبة من مخزن للالعاب . أما الفكرة الكبيرة ، فكانت تتمثل في جعل الاشياء غير متماثلة لما هي عليه في الايام الاخرى . وكان المدعوون مرتدين أزياءهم وعليهم مساحيق صفيقة حتى لا تكون لهم نفس الوجوه التي لهم في بقية الايام الاخرى ومع ذلك فانه يبدو لي ان « يورليوك » كان «طبيعيا» بالرودنجوت ونظاراته المتدلية . وكان هناك « خلبنيكوف » مقوس الظهر ، خجولا مثل « طائر كبير مريض » على حد تعبير « شلوفسكي » ، وكان بين الحاضرين الشاعر المستقبلي « فاسيلي كامنسكي » رفيق ماياكوفسكي منذ المعارك المستقبلية الاولى . كان فتى اشقر ، ذا عينين زرقاوين كقطبا سفينة وذا فم لدن مثل فم كذاب . كان لحاجبيه زرقة رائعة ، من نفس الزرقة التي كانت عليها الرسوم في وجهه ، وكان على خده رسم لطائر صغير . وفي العروة كان يحمل ملعقة وكان رفيقي في الطاولة .

كانت قاعة الاكل صغيرة الى حد انه عندما جلسنا

جميعا ، وكنا حوالي ثلاثين مدعوا ، كانت ظهورنا ملتصقة بالحيطان وصدورنا الى الطاولة . لم تكن الصحون تتجاوز مدخل الباب حيث كنا نتناقلها فيما بيننا على قدر المستطاع .

وعند نهاية الامسية خطبني « فاسياكافسكي ». وفي الحقيقة كانت فكرة الخطبة تاتيه بصورة عفوية فهو قد تزوج خلال حياته مرات عديدة بقدر ماسمح له بها القانون . وعندما رويت للجميع مسألة تلك الخطبة ، لم يعودوا يدعونه الا بـ « العريس » وكان ماياكوفسكي يحبه كثيرا ، غير ان اعتباره شاعرا ورفيقا في المعركة كان شيئا اخر غير الزواج مني . وهذه الفكرة مع ذلك لم تخطر ببالي .

وعندما عدت الى موسكو سرعان ما عاودت اللقاء بـ « فاسيافسكي » . فقد كان يصف لوالدتي روائع ملكيته في منطقة « الاورال » وداره والغابات والدببة ومكتبته . وحوالي الساعة الثانية صباحا ، كنت أنا ووالدتي متعبتين من ملاحظاته المرتجلة. كان ماياكوفسكي هو الاخر موجودا بموسكو ، وكان يلقى نظرة كلها اشمئزاز على محاولات « فاسيا » ويردد بمختلف النفحات على سمع امي : « كل ما نملك في الاورال عبارة عن زهرة ، زهرة صغيرة ليس الا . » وكان يرفع اصبعه لكي يوضح كلامه اكثر فأكثر . ولم ينتظر « فاسيا » لكي نصدقه ، فقد كان كلامه عبارة عن الشعر المحض. كانت له موهبة في غناء الفلكلور ورواية الحكايات بصورة مستقبلية .

كان ماياكوفسكي يكاتبني . وانا بدوري كنت اروي له حكاياتي عن طريق الرسائل . كانت هناك رابطة بيننا ، تتمثل في الصديق الوحيد لماياكوفسكي خلال تلك الفترة باستثناء رفاقه في الحركة المستقبلية .

هذا الصديق هو س .... وكان فتى يختلف اختلافا بينا عن الاخرين ، ابن عائلة ، سافر كثيرا ويعتني بلباسه . وكان البياض قد خط شعره على الرغم من صغر سنه . كان بولونيا فيما يبدو ، فقدكان يتحدث بنوع من التشديد في الكلمات ويظهر عليه أنه من اصل غربي . كان بارد الاعصاب ، متحذلقا وعليه نوع من الحياء في العواطف ، يخاف التعقيدات التي ادركتها انا فيما بعد في الغرب . كان ماياكوفسكي مأخوذا به مثلما كان مأخوذا بالاشياء المتقنة والعقلانية التي تأتي من الخارج . كانت شطحاته الفكرية ، ودعاباته المتميزة تفرض نفسها على ماياكوفسكي . وهذاالصديق المهندس او الذي كان على اهبة ان يصير مهندسا كان من مناصري المستقبلية ، مستعدا للهجمات والفضيحة مثل ماياكوفسكي نفسه . وقد صار فيما بعد مديرا لمصنع كبير بمدينة ليننغراد .

لم يرد س ... ان ينظر الى مآسي ماياكوفسكي بعين الجد فقد كان يرى من واجبه الا يأخذ شيئا بعين الجد وان يكون قاسيا وعقلانيا .

وعندما كنت احدثه عن فكرة الانتحار التي كنت أشعر بانها تراود ماياكوفسكي كان يسخر مني ومن اوهامي . ولعله كان يرى من الخطأ التحدث عن فكرة الانتحار ، ذلك انه من هؤلاء الذين يقولون : « عندما نتحدث عن الانتحار لا نقدم عليه » . ومع ذلك فكم من انتحارات توالت بعد مجرد التلفظ بالكلمات بل وانتحارات غير ناجحة عمدا ! ان الاستظهار على هذه الطريقة ليس ضمانا بأنه يتوقف عند هذا الحد . غير أن العنجهية الغربية المفترة لا تريد ان تتقبله .

ففكرة الانتحار ، والاخرة ، آخرة رائعة وجلفاء في ذات الوقت وتأكيد الحياة وضرورة العيش وخاصة جعل الحياة رائعة كلها تتشابك في اشعار ماياكوفسكي وقد قلد ماياكوفسكي في قصيدته « الى سرجي ايسنين » ١٩٢٦ الابيات التي يودع فيها هذا الشاعر الحياة . هذا الشاعر الذي شنق نفسه سنة ١٩٢٥ :

ليس أمرا جديدا ان تموت في هذه الحياة
ومع ذلك فانه ليس اكثر جدة ان تعيش

فقد كتب يناظرها :

« من السهل ان تموت في هذه الحياة
غير أن بناء الحياة أصعب »

الا انه كتب سنة ١٩١٦ في قصيدته « ناي الفقريات »:

« افكر اكثر فاكثر
في وضع حد لحياتي برصاصة »

وكتب سنة ١٩١٤ في قصيدته : « الانسان »

« ويهفو القلب الى الرصاصة
في حين تحلم الرقبة بالشفرة . »

وبعد سبع سنوات ، أي في قصيدته التي نظمها سنة ١٩٢٤ تحت عنوان « من هنا » ، تناول ماياكوفسكي من جديد فكرة انتحار الانسان غير ان هذه القصيدة التي غرفت من موضوع الحب تندفع ضد الحياة اليومية البورجوازية « مثل صاعقة تسقط من السماء لتسحق بقة » . وهذه القصيدة هي في الواقع دفاع عن الحياة .

ولم يكتب ماياكوفسكي قصيدته « كوروشو » الا سنة ١٩٢٤ وكان الجزء الاخير منها عبارة عن لازمة « كوروشو » اي « كفى » . وهي انشودة للتفاؤل والمرح . لكأنما ازهرت الحياة شيئا فشيئا مابين ١٩١٦ و١٩١٧ .

عندما تلقيت رسالة من ماياكوفسكي يطلب فيها مني ان اقابله لان اعصابه « لم تعد تقوى على حمل نفسها » ، لم اتردد ثانية واحدة بل توجهت الى بتروغراد في نفس العشية . اخطرت س .... تلفونيا

فقال لي انني مجنونة وان مایاكوفسكي لم يعثر على من يصاحبه الى السينما ، وهذا كل مافي الامر .

كان مایاكوفسكي في بتروغراد يستأجر غرفة عند بعض الناس . ولدي اليوم ذكرى مبهمة عن مكان مقيت، غير مضاء وأجرد . كان مایاكوفسكي جالسا الى طاولة وامامه زجاجة وكأس . كان خداه الطويلان المحفوران أكثر غورا من العادة ، وكانت عظام خديه ناتئة. ورحت اتبين هيكله ، واضمامة كتفيه تحت السترة الفضفاضة. كان يقضي أيامه في شرب الخمرة والباب مغلق بالمفتاح.

استقبلني وهو ذاهل ، وكان بيننا صمت ثقيل تقطعه كلمات مقتضبة : لم اتيت ؟ . كان التوتر غير محتمل . وكان يذرع الغرفة جيئة وذهابا ويدخن دون توقف ، والسيجارة ملتصقة بشفته . وكان يشرب ولا يقول شيئا . وبعد بضع ساعات شعرت بأنني على وشك ان اصرخ . لم تراه طلب مني ان أزوره ؟

غير انه منعني في المساء عندما اردت الذهاب . فقلت له انهم ينتظرونني عند مدخل الدار . فغضب وغضبت اسفا .

وسيطر عليه غضب جنوني . لقد فضلت الموت آنئذ على مغادرته . ولم يسعه وانا أصفق الباب ورائي سوى أن يصرخ بصوت أبح من الغضب : « اذهبي الى الشيطان أنت واختك ....

ولحق بي بعد ثانية في السلم ، فرفع قبعته وتجاوزني وهو يقول : « اسمحي لي يا سيدتي ... »

كان مایاكوفسكي يعرف الرسام فلاديمير كوزلنسكي الذي كان في انتظاري عند مدخل الدار على زحافة ، وماكدت أنزل حتى كان قد فرض نفسه لكي نقضي السهرة معا . واردت آنئذ ان اتخلص منه !وسوف نرى ذلك جيدا . ركبنا ثلاثتنا في الزحافة التي لم تكن لتتسع لاكثر من شخصين . وكانت الامسية عبارة عن كابوس . كان مایاكوفسكي ينتقم ولكن على حساب كوزلنسكي . وكنت موزعة بين دفعات من الضحك واليأس .

وهكذا ، استمر مایاكوفسكي لبعض الوقت في التهوين من شأن فلاديمير كوزلنسكي . وتحول كل ذلك في عيد القديس « فلاديمير » الى مسألة خطيرةالى حد انه كان من الضروري ان تتدخل اختي لكي يصافحني مایاكوفسكي . ذلك انني كنت خرجت مع فلاديمير اخر في يوم عيده هو . ووقفت « ليلي » تؤازرني ، وهددت مایاكوفسكي بأنها لن تراه ثانية ان هو لم يقدم لي يده مصافحا . وكان مایاكوفسكي يركع دائما امام « ليلي » .

كان ، لوسط « ليلي » واسرة « بريك » حكم مسبق على شعر مایاكوفسكي دون أن يكونوا على دراية بهذا الشعر . وقد دافعت عن هذا الشعر سواء في هذا الوسط او في أوساط اخرى . صرخت كثيرا وقدمت شروحا عديدة حتى يسمحوا له بالقاء اشعاره ثم ان الوقوف الى جانب ابداعه الشعري كان كاملا . ولا ازال اذكر تلك التلاوة الاولى لقصيدته « الحرب والكون » في شقة « ليلي » بمدينة بتروغراد سنة ١٩١٦ . كان فيكتور سلوفسكي ينتحب ورأسه منطرح على البيانو. كان هناك نوع من الرعشة الكاملة تشبه الرعشة التي يثيرها الطبل امام فرقة تسير سيرا عسكريا نحوالجبهة. وكان يسود صمت تقرعه خطوات منغمة ، ثم يستبد بنا اليأس فلا يصير بعدها القلب الا عبارة عن كتلة متراخية ...

يقوم مایاكوفسكي في سيرته الذاتية (١٩٢٨) مايلي :

« ٢٠ فبراير ١٩١٤ .

ذهبت بالسيارة الى « روما » . دخلت الىمكتب « رودزيانكو » . تفحصت « سيلوكوف » فسكت . مع انه وقع في روعي أنه كان يتلعثم وأصابني الاشمئزاز من كل ذلك في ظرف ساعة واحدة » .

« اكتوبر .

هل التزم أم لا ؟ لم يكن هذا السؤال مطروحا بالنسبة لي ولا للمستقبليين الاخرين من موسكو . لقد كانت ثورتي . لقد ذهبت الى « سمولني »وشاركت في كل ما يحدث »

نادرا ما كنت أفكر في مایاكوفسكي نظرا لهموسي الشخصية ولما كان يستجد من أحداث . وكل ما كنت أرويه له ، كان يذهب ليردده على مسامع « ليلي » . فقد صار واحدا من العائلة .

بعد ان انهيت دراستي رحت استعد للزواج بأحد الفرنسيين . ففي « نوفايا بسمانيا » بالقرب منمدرسة الفنون المعمارية وبجوار البا ــ الاحمر في بناية المعهد السابق لبنات النبلاء اعطوني جواز سفر للذهاب الى الخارج . قال لي ذلك الشخص وهو يسلمه لي : « اليس هناك رجال في البلاد لكي تتزوجي اجنبيا ؟»،

وكان هذا هو الرأي السائد بين معارفي . ولم أعر بالا لاحد ولا لاي شيء . وانتهى الامر بأمي الى ان تتخذ قرارا بمصاحبتي .

وتعين علينا ان نركب البحر في بتروغراد . فوصلت الى هذه المدينة ممزقة القلب بعد مفارقة موسكو ، وفي اذني صرخات مربيتي التي جعلت تنتحب في الشارع كانها تبكي على ميت عندما أبصرتنا ونحن نركب العربة بحقائبنا القليلة .

حدث ذلك في تموز من سنة ١٩١٨ في يوم قائظ. وكانت مدينة بتروغراد تموت من الجوع ومن الكوليرا ، والناس يموتون بالمئات في اليوم الواحد ، ويتساقطون في الشارع ، وفي عربات الترام . وكانت كتل من الفواكه تتعفن ، ذلك ان تناولها يؤدي حتما الىالاصابة بداء الكوليرا .

كانت « ليلي » ومایاكوفسكي في الريف بضواحي بتروغراد فذهبت لاودعهما .

جاءت « ليلي » بمفردها الى الباخرة التي تنقلنا انا وامي الى استوكهولم . وظللت لفترة طويلة دون ان تغادرني صورة « ليلي » وهي على الرصيف .

كانت تمد الينا حزمة من ساندويتش باللحم (وكنا ساعتها على متن الباخرة) . وكان ذلك دليلا على الرفاهية في ذلك الوقت .. وراح شعرها الاشقر يندفع الى الوراء واسنانها البيضاء القوية تبرز من فمها الواسع الملون بالمساحيق . كانت عيناها القسطليتان كاملتي الاستدارة ، وضاءتين وسط وجه ارتسمت عليه علامات التأثر البالغ ، ذلك الوجه الذي كان يدفع المارة الى الالتفات نحوها . ورغبة منها في أن تبلغنا ، كانت تقف على اطراف قدميها الصغيرتين بالقرب من بركة من الاوساخ التي كانت تحمل الكوليرا في تضاعيفها دون ادنى شك .

ووصلت الى استوكهولم ، هذه المدينة التي لم تعرف الحرب ،وخلدت الى الطمأنينة وسط المأكولات... كانت رؤية قطع الحلوى تبعثني على الغثيان ، فقد كانت قدما « ليلي » الصغيرتان وسط بركة الاوساخ لا تزالان تخطران باستمرار على ذاكرتي .

كانت هناك حالات من الكوليرا على متن باخرة « انجرماناتد » التي اقلتنا . وعزلونا في استوكهولم لبضعة ايام ،وكان علينا ان نتقدم يوميا للفحص الطبي .

لم أر مایاكوفسكي ثانية الا سنة ۱۹۲۲ او ۱۹۲۳ في برلين حيث تواعدنا مع « ليلي » .

كنت قد استأجرت غرفتين في حي شاذ بمدينة برلين . كانت في احداهما بومة من القش واريكة ملصقة بخزانة ذات رفوف ، ومجموعة من الاسلحة معلقة على الجدار ، وفي الغرفة الثانية كان هناك سرير كبير يتسع لشخصين وعلى اطرافه بعض النقوش .

التقيت خلال هذه الفترة في برلين بعدد من الاصدقاء الروس وهم عائلتي التي لا ارتبط بها بروابط الدم هذه الروابط التي لا نحصل عليها خلال هذه الحياة بل نفتقدها شيئا فشيئا .

اما عن مایاكوفسكي فاننا ماكنا نتحادث معا الا نادرا . فقد كان يريد مضايقتي وهذا ما يدفع بليلي الى التدخل لتخفيف حدة الصراع مثلما حدث في بتروغراد .

وعدت الى باريس حيث لم يكن احد ينتظرني . وجاء مایاكوفسكي الى باريس مرارا وكنا قد عقدنا السلم بصورة ضمنية . لكم كنت احب الذهاب الى محطة القطار لانتظاره ! اننا لا نرى هيكل انسان ما الا بعد أن يكون قد غاب عنا ولو لفترة قصيرة . والصوت! ما أغرب حديث انسان نعرفه جيدا بعد أن يغيبه عنا ! كان عملاقا يتحرك على الرصيف فيلتفت اليه المارة . وكان يتوقف لكي يتأملني بامعان وهو يقول - « استعرضي نفسك قليلا ! اننا نزعم في موسكو انك جميلة جدا . يجب انأتأكد من صحة هذه المزاعم ...»

عدت الى موسكو سنة ١٩٢٥ .

كانت هذه المدينة تسير وفقا « للسياسة الاقتصادية الجديدة » ولا تزال تعاني من وطأة السنين القاسية التي عرفتها . وشباب اليوم لا يعرفون شيئا عن هذه الفترة ، فهم يرون من الطبيعي أن تكون موسكو مدينة براقة ، مسفلتة ، زاخرة بالحافلات والسيارات الجديدة مثل القطع النقدية الجديدة . وهم يخضعون ايضا لقواعد المرور ، ولرجال الميليشيا المتأنقين ، ذوي القفازات البيضاء ، ويأكلون الحلويات ويشترون باقات الزهور .

وفي نفس هذه السنة ، بدات موسكو تروح عن نفسها ، وتتناول الحلويات وتبتسم ... غير ان بيوتات موسكو الصغيرة الملطة بالجير ، والملونة مثل الديار الريفية كانت مشقوقة يسند بعضها البعض الاخر حتى لا تتداعى ، وكانت نوافذها محطمة وسقوفها صدئة. كانت ارصفة الطرقات مقتلعة . وكانت هناك ايضا سيارات شدت جوانبها المفلطحة بالاسلاك ، وعربات الترام المكتظة وهي تهتز يمنة ويسرة . . . .

كانت موسكو مدينة مزدحمة الى حد انها . لم تكن تقوى على احتمال اي شيء . وقد وجدت اختي حلا لمشكل السكن الذي كان يؤرقها فذهبت لتسكن خارج موسكو بجانب غابة كبيرة في ارباض المدينة .

كانت تسكن « داتشا » « فيلا » مبنية بالخشب كسائر الفيلات خارج موسكو . وكانت الغرفة الرئيسية من هذه الفيلا تحتوي على ملعب « بليارد » . ولست ادري كيف اتخذ هذا « البليارد » مكانه هناك ، فهو لم يكن مصنوعا لكي يوضع في غرفة عادية مماثلة ذلك انه كان يوجد بها بيانو مذهل وارائك في شرفة الفيلا في موسم الصيف نتناول طعامنا في شرفة الفيلا في مواجهة الحديقة . وكان في ميسور اللاعبين ان يدوروا حول « البليارد » دون صعوبة . غير انه في ايام الاحاد الشتوية ، عندما يجتمع شمل الاصدقاء ، لم يكن ليوجد مكان بين المطبخ ولاعب البليارد والذي يتحرك وهو مقوس الظهر خاصة اذا كان هذا اللاعب مایاكوفسكي . اما القطة التي لم تكن تعلم اين تتخذ مكانها ، فانها كانت تتصدر البيانو . وعندما يهبط الليل يدخل كلب الحراسة « شاريك » الى الغرفة ، ويفهم الاصدقاء من دخوله أن الليل قد جن . وبالفعل كان هذا الكلب يفك من اساره ليضطلع بالحراسة . وكان يتحرك على بطنه ويدور حول الفيلا . وما كان لدينا الوقت لكي نفهم ما حدث ذلك أن سبب الاثارة سرعان ما كان يزول . كل الحيوانات لها مكانة الشرف في بيت « ليلي » ومایاكوفسكي . وقد خصص

مایاکوفسكي قصائد كاملة لتلك الحيوانات الاليفة .

لقد شهد ذلك البيت كلابا عديدة ، وما كان مایاکوفسكي لينساها في شعره ، وانتهى المطاف اخر الامر بان حلت بهذا البيت كلبة فرنسية اسمها « بولكا » . كانت هذه الكلبة بمثابة انسان ، تقوم بحركات كأنها عمة عانس ، وكنا نعتني بها كأنها عمة سنرث ذات يوم كل ما تخلفه لنا .

ولا اريد ان استرسل في ذكرياتي هذه دون أن اشير الى الكتب التي وضعها مایاکوفسكي للاطفال. كان نجاحها منقطع النظير بين الاطفال ، وانني اذكر رقما واحدا وقع امامي صدفة خلال الايام الاخيرة . ففي سنة ١٩٣٩ بلغ مجموع النسخ التي طبعت من قصيدة واحدة لمایاکوفسكي مخصصة للاطفال مليون نسخة .

كانت الناحية التي تسكنها « ليلي » زاخرة بالحياة خلال موسم الصيف ، يرتادها الناس للتجول. وكان سكان الفيلات يخرجون الى حدائقهم ويبقون بها حتى ساعة متأخرة . أما في الشتاء فكانت تصاب بالهمود .

كانت العودة في المساء رائعة على متن الترام وهو يعبر الغابة الواسعة التي أثقلها الثلج والبياض والصمت ليعرج على الطرقات الخالية الواسعة مثل «الشانزلية»، ذات البياض الصقيل الاملس الذي لم يشوهه اي أثر. وكانت الفيلات تتواتر امام أعيننا وهي رابضة في أعماق الحدائق ، وقد أضيء البعض منها فشع النور من نوافذها . . . وكانت ندائف الثلج تتساقط من سماء مليئة بالنجوم والعجيب فيها انها كانت في شكل النجوم . وهذا ما دفعني منذ طفولتي الاولى الى الاعتقاد بأن النجوم نفسها هي التي كانت تتساقط ... ولهذا السبب أيضا ، كان الثلج يبدو بالليل وكأنه بريق يماثل بريق النجوم .

واذا استثنينا بعض السرقات الطفيفة التي تعرضت لها تلك الفيلات فانه لم يحدث اي شيء يذكر مع العلم انه كان من الممكن ان يصيبنا مكروه ذلك أن الاقفال لم تكن جيدة في تلك الفيلا سواء في الابواب او في النوافذ. وكنا بالليل نربط خيوطا بمقابض الابواب ثم نسند اليها اثاثا ثقيلا او اريكة . واذا حدث ودفع شخص ما الباب ، فان الاثاث يهتز تلقائيا وهذا ما يجعلنا نفيق من نومنا . واعتقد ان هذه « الاقفال النفسية » ،مثلما كان يروق لنا أن نسميها ، كانت خطيرة جدا ، ذلك انه لو حدث وتسلل شخص ما الى داخل الفيلا ، فانه كان من الاجدى بنا ان نواصل نومنا .

وكانت هناك ايضا مسدسات منطرحة في أرجاء الفيلا ، وكانت هي الاخرى عبارة عن خطر يتهددنا ، ذلك اننا اذا ما أفقنا فجأة على حركة ما فانه سرعان ما تتواتر على اذهاننا أفكار عديدة ذات علاقة مباشرة بتلك المسدسات.

وقد سبق لاحد اصدقائنا ان أخرج مسدسه تحسبا لاي خطر خلال المسافة التي تفصل محطة الترام عن الفيلا ، غير أنه عند وصوله انطلقت الرصاصة من المسدس بصورة عرضية فأطارت اصبعه . واضطررنا لنقله الى موسكو . وما كان اشقها من مهمة عندما ينطلق الانسان في البحث عن وسيلة نقل ! وبعدساعتين أو ثلاث ساعات من المكالمات الهاتفية انتهى بنا المطاف الى ان نرسله الى موسكو . وكنا في فراشنا عندما طرق علينا الباب بقوة . وتوجهنا الى المدخل فرأينا اثنين من رجال الميليشيا وعلى خاصرتيهما مسدسان. فقد جاءا لكي يطلعا على سبب الرصاصة التي انطلقت ويقدما لنا يد المساعدة عند الحاجة .

وكانت لمایاکوفسكي غرفة في المدينة هي في ذات الوقت مكتبة ومقر تحرير مجلة « ليف » . كان يعمل بتلك الغرفة ويستقبل أصدقاءه ، ويقضي بها الليل في بعض الاحيان . وقد احتفظ بتلك الغرفة عندما هجرنا « الفيلا » ، وانتقلنا للسكن في شقة ضيقة بموسكو . وهذه الشقة هي اليوم جزء من « متحف مایاکوفسكي». وعندما وصلت الى موسكو سنة ١٩٢٥ كان مایاکوفسكي في الخارج ، وبمقدم الشتاء اضطررت الى ان اسكن غرفته تلك .

هذه الغرفة توجد عند ممر « لوبيانسكايا » في قلب موسكو الخانق ، وعلى وجه التحديد في الطابق الثالث من عمارة كبيرة علاها السخام ، ذات جدران عريضة شائهة ومتينة في ذات الوقت . ولهذه العمارة مداخل عديدة من كل الجهات ، وتتوسطها ساحة مسقفلة واسعة . ويخيل للمتجول فيها أنه وسط مدينة بكل ما تزخر به . أما قاعة متحف البولتكنيك التي تم فيها ذات يوم تعيين « أمير الشعراء » فهي في مواجهة العمارة .

كتب مایاکوفسكي : **« لقد فكرت دائما وابدا في أن المطاف سوف ينتهي بهم ذات يوم الى ان يطلقوا على ممر « لوبيانسكي » حيث يوجد مقر مجلة « ليف الجديدة وحيث أسكن ، اسم ممر مایاکوفسكي .وهم لن يتجرأوا على ذلك الان .**

وصلتني قبل ايام رسالة ، وعلى الاصح دعوة من احدى الهيئات الفنية وعليها هذا العنوان : «هيئة تحرير مجلة « ليبس الجديدة » و « ليس » تعني « غابة » فلاديمروفتش بميروفتش لوبيانسكي » .

حقا ، الممر أطول من الكاتب ، خاصة اذا كان ذا اسطر قصيرة » .

« من دفتر الجيب ١٩٢٧ » .

أما بالليل ، فكانت أبواب هذه « المدينة » تغلق. كان سكانها يدخلون تحت انظار الحارس اليقظ الذي يكون قد غفا نصف اغفاءة . كان هذا الحارس يتحرك ببطء وهو ملتف بمعطف كبير من الصوف ينسحب على

الارض فيجر معه الثلج . وكانت الساعة الجدارية لساعة لوبيانسكايا تدق بالليل ، والثلج يخشخش تحت وطأة خطى الحارس الليلي .

كانت غرفة ماياكوفسكي موجودة داخل شقة تسكنها نماذج بشرية مختلفة ، الا انها كانت مستقلة تطل على مدخل معتم بعد باب السلم مباشرة . لم تكن هذه الغرفة جيدة الاضاءة ، كانت بها نافذة واحدة تطل على الساحة وكانت أوراق الجدران غامقة اللون ، الى جانب النافذة مكتب كبير موضوع بصورة جانبية ، والضوء ينطرح على جانب المكتب وكان هناك سرير ضيق مغطى بجلد رقيق أسود . وكانت هذه الغرفة دافئة تسودها دائما وابدا رائحة تشبه رائحة التوابل. أما الاريكة السوداء فكانت بمثابة سرير ، وكان البرد يتسرب عبر الغطاء الجلدي ويشيع في الاغطية . وعلى هذا السرير بالذات أصيب مايا كوفسكي بداء المفاصل ذلك انه لم يكن يفكر يوما في ان يضع غطاءا ما بين الغطاء الجلدي والفراش .

كان يبذر المال بغير حساب ، يخسره في اللعب ولكنه ما كان ليعير اهتماما للكماليات . ومع ذلك فقد كان يحب الاشياء المتقنة والنافعة مثل اقلام الحبر والآلات الكاتبة . وقد كان يعرف هذه الاشياء جيدا ، وعندما يتوفر له المال يتوجه الى أحسن الخياطين ليضع بذلة بكل ذوق كمن اعتاد على ذلك طوال حياته . ولكنه في الواقع لم يكن في حاجة الا لحقيبته الطباشية التي يأخذها معه كلما ذهب في جولة ما بعد ان يكون قد وضع فيها زجاجات من روائح الكولونيا وبعض حاجات السفر .

« انا لا امتلك فراشا
لقد وضعتني أشعاري ناحية اليسار
ولم يؤثث النجار بيتي في يوم من الايام
وباستثناء قميص نظيف
فانني أقولها صراحة
انني لست في حاجة الى شيء اخر
« بكامل صوتي ١٩٣٠ »

في هذه الغرفة بالذات من ممر لوبيانسكي لقي مايا كوفسكي حتفه .

لم يتيسر لي ان اشهد مايا كوفسكي وهو في ذروة المجد . عندما عدت الى موسكو سنة ١٩٢٥ كان كل ذلك أمرا مفروغا منه . فقد كان المارة وسائقوا العربات يعرفونه كلهم .

وكانت الهمسات تتوالى : « هوذا مايا كوفسكي انه مايا كوفسكي » .

لقد كتب سنة ١٩٢٧ في مقالته : « العواصم التي ولدت حديثا » : « ان العامل بميناء أو ديسا عندما يكون قد وضع على متن الباخرة حقائب شخص ما يبادلني التحية دون أن يعرف احدنا اسم الاخر ،وعوض أن يقول : « كيف حالك ؟ » فانه يبادرني : « قل لهم في دار نشر جوسنردات ان يطبعوا قصيدتك (لينين) ويبيعوها بثمن معقول » . (فلاديمير اليتش لينين قصيدة مطولة لمايا كوفسكي نشرت سنة ١٩٢٥ بمناسبة الذكرى الاولى لموت لينين) .

« ان جنديا من فرقة تدرع زقاق (تفليس) كفيل بأن يجسد هويتي الشعرية » .

وكثيرا ما كان يوقع على البطاقات التي يتقدم بها الشباب السوفياتي الذي كان يمجده ، وعلاوة على ذلك ، فقد كان يساهم بكتاباته في العديد من الصحف والمجلات . غير ان النضال على الجبهة الادبية كان يتواصل بمرارة ، فهو لم يكن ليتراجع بل كان يدافع عن مواقفه وشعره .

« يلومني الجماليون بقولهم : انك تكتب أشعارا جميلة مثل « غيمة في السروال » وفجأة تتحول الى كتابة مثل هذه الاشياء التافهة ! » لقد كنت دائما اقول بان هناك شعرا مزودا بكل التقنيات ، ولكن هناك أيضا شعر للجماهير يبرز وهو مزود بطريقة اخرى وأعني به شعر الطبقة الشغيلة . انني لم اعد اعمل ابدا بطريقة عشوائية طالما انني كنت اجني فائدة من وراء عملي هذا ، غير انني لم ارفض أبدا كتابة قصيدة عن أحد مواضيع الساعة سواء عن « الكولاك » أو المدرسة أو عن جلود الارانب الصغيرة « لجوسنزوج » « ملخص عن خطابه الاخير الذي القاه يوم ٢٥ مارس ١٩٣٠ » .

وبالفعل نحن ١٩١٩ الى ١٩٢٢ ، وفي الوقت الذي كان يكتب فيه اشعارا مطولة مثل «١٥٠.٠٠٠.٠٠٠» أو « أحب » وغيرهما من القصائد الغنائية ، فانه كان يكتب ما كان يسمى آنئذ « بواجهة روستا الهجائية » وهي الوكالة التلغرافية للاتحاد .

وفي سنة ١٩٢٥ ، كتب قصيدته « من هنا »وهي قصيدة حب ، وتعد احدى روائعه نظرا لتكامل صياغتها ونظمها . وكتب في ذات الوقت اعلانات لمصانع الدولة، وملصقات طلبتها منه المنظمة النقابية والادارية .

وفي سنة ١٩٢٥ ، ظهرت قصيدته المطولة « فلاديمير ايليتش لينين » بمناسبة ذكرى وفاته وهي دليل على الفنائية الكبيرة التي كان يتمتع بها مايا كوفسكي، والتي كانت تتجسد في كل بيت شعري ينظمه مهما كان موضوع القصيدة . ومطولة « فلاديمير اليتش لينين » مثال على تزواج الفنائية الاجتماعية والانسانية التي كانت ميزة خاصة بمايا كوفسكي .

كان أعداء مايا كوفسكي كثيرين في الوسط الادبي وفي مختلف مراحل حياته . كانت هناك المدارس الادبية والحركات التي تعارض المستقبلية ، وكان هناك في مجلة « ليف » من يريد ان يكتب على طريقة بوشكين وتولستوي بل انه وجد من لا يقبل سوى الكتاب

البروليتاريين ويلوم مایاکوفسكي على كتابته قصائد عن التمرد وقصائد سياسية او اجتماعية ويزعم في ذات الوقت ان مایاکوفسكي لا يؤمن بما يكتبه . وفضلا عن ذلك كان هناك من يلومه على قصائده الغنائية ، وقصائد الغزل التي لم تكن في نظره تخدم قضية البروليتاريا ، ويضاف الى هذه القائمة هؤلاء الذين يؤاخذونه على اخلاصه للحزب وعلى عدم تجديد عضويته فيه .

وكذلك هؤلاء الذين يقولون عنه بأنه انتهى ، ولم تعد له موهبة « **وليس هناك من جواب صارم على كل هؤلاء احسن من قصيدة مایاکوفسكي الاخيرة « بكامل صوتي** » وتلك القصائد القليلة التي نشرت بعد وفاته والتي بلغ فيها حد الاعجاز . » وكان هناك بالطبع الرجعيون والاقليميون وبتعبير اخر الفيورون منه ومن أعماله .

ومن البديهي أن مایاکوفسكي لم يكن يخفف من غلواء هذا الحقد بتهجماته ، واحتقاره و « كلماته » المنثورة أو المنظومة والتي لا يزال البعض يحملونها معهم .

ووراء هذه الصراعات كلها ، والحقد على هذا الانسان الذي كان يسحقهم بعبقريته ، لم يلاحظ الاعداء تلك الذروة التي تسنمها مایاکوفسكي في بلاده وبين الشباب . فعند تشييع جنازته التي كانت عبارة عن مسيرة هائلة مبهمة ، لم يكن المنظمون يتوقعون ان مئات الآلاف من الناس يصاحبونه الى مثواه الاخير . ما الذي كان الموظفون يعرفونه عن الادب يا ترى ؟ هؤلاء الذين كانوا غارقين في مشاكلهم الصغيرة . أو تراهم كانوا يدركون ذلك الحب الذي يكنه الشعب لمایاکوفسكي ؟ .. ألا انهم كانوا بعيدين عن ذلك كله .

ولم تكن لمایاکوفسكي أية أوهام . فخلال المحاضرة الاخيرة التي القاها قبيل وفاته ، تلا قصيدته « بكامل صوتي » .

لقد اضطهدوه الى اخر ايامه ، ولم تكن اعماله الادبية تصدر الا ضمن نسخ معدودة ، وكانوا يسحبون كتبه وصوره من المكتبات ... لقد قال لي أحد الموظفين الصفار ذات يوم في مؤتمر الكتاب بموسكو سنة ١٩١٤ حينما واخذته على تمزيق اسم مایاکوفسكي من احد المقالات ، كأن هذا الاسم عار ولطخة : « **يوجد نوع من العبادة لمایاکوفسكي ، ونحن نناضل ضد هذه العبادة** » . **أن كانت هذه « النحن » يا ترى ؟** .

انها بالطبع ليست صادرة عن لينين الذي قال في خطاب امام عمال التعدين سنة ١٩٢٢ :

« **لقد قرأت امس صدفة في صحيفة « الازفستيا » قصيدة لمایاکوفسكي حول موضوع سياسي .. واعترف أنني لم أشعر بمثل هذه اللذة منذ وقت طويل فيما يتعلق بالجانب السياسي والاداري . فهو في قصيدته هذه يتندر على الاجتماعات ويسخر من الشيوعيين لانهم لايكفون عن عقد اجتماع وراء اجتماع . انني لا أستطيع أن ابت في موضوع القصيدة ، أما فيما يتعلق بالسياسة فانني أضمن بأنه كل ما قاله صحيح** » .

وحتى ستالين هو الاخر عرف عبقرية مایاکوفسكي فكتب يقول : « **يظل مایاکوفسكي أفضل وأعظم شاعر في العهد السوفياتي** » و « **ان عدم الاحتفاء بذكراه وأعماله الادبية جريمة** » .

وعلى غرار ما تتداعى الاغصان الميتة ، تتساقطت كل الاحكام المسبقة ، والاكاذيب والتلفيقات والاحقاد الشخصية لكي تفسح المجال لنحو نبتة المجد فتضرب بجذورها في الارض وتسمق في الاعالي مدللة على عظمة مایاکوفسكي .

لم يكن يجلس الى طاولة ويتناول القلم ليكتب . كان يعمل في أي مكان ، ومن الصباح الى المساء . سواء وهو يذرع الطرقات طوال ساعات كاملة أو وهو يتحدث الى الناس ويتناول غداءه ، بل وحتى وهو يغازل النساء . وايا ما كان العمل الذي يضطلع به فانه كان دائما يواصل تفكيره . وهذا بالضبط ما كان يجعله متجهما ، منشغلا ، بل **ويجعل العلاقة والحديث معه** امرين صعبين جدا .

في بداياته الشعرية كا نيكتب ـ ان صح هذا التعبير ـ كل قصائده في ذهنه ، ويحفظها عن ظهر قلب . فبيت الشعر الواحد الذي كان يقلبه عشرات المرات وفي بعض الاحيان مئات المرات ، كان يمر بتحويرات عديدة في ذهنه ، يشطبه ويغيره وهكذا ، كان يعيد كتابة قصيدة من الف وخمسمائة شطر في ذهنه ، ويتذكر بالضبط كل الصيغ التي وصفها . اما القصيدة التي يسجلها على الورق فهي في الواقع اخر مسودة من سلسلة كاملة من المسودات التي يكون قد عمل عليها طوال أشهر كاملة ، ثم جاء وقت راح يسجل فيه بعض الكلمات والجمل ، والابيات الشعرية ، وهو ما كان يسميه « تحفظاته » الشعرية التي كان يسجلها على دفاتر الجيب . كانت ذاكرته قوية جدا . فهو لن يكن يعرف عن ظهر قلب اعماله الادبية كلها فقط « وهي عبارة عن مجلدات عديدة في اخريات ايامه » بل كان يحفظ مجلدات كاملة من الشعر القديم والمعاصر .

وقد تحدث مایاکوفسكي ببالغ الدقة عن اعماله الشعرية والجوانب الفنية فيها وذلك في مقالة مطولة بعنوان : « كيف نكتب الشعر » نشرت سنة ١٩٢٠ .

وهو عندما يتحدث عن وجود مشكلة اجتماعية لايمكن ايجاد حل لها الا عن طريق الابداع الشعري ، فانه يعبر بذلك عن فكرة سامية عن الشعر ... وليس عن تسلية أو لعبة بين ايدي الآلهة ، وبتعبير اخر ، يعرض لاصعب الصناعات الفنية الضرورية والنافعة في وقت واحد .

وفنيات مایاکوفسكي الشعرية ليس من شأنها

ان تفيد الشعراء الفرنسيين الشباب الذين يسيرون على نهج الشعر الفرنسي ، الا ان مهنة ماياكوفسكي ، ونعني بها الشعر ، صعبة ولا بد ، فهي تسير وفقا لقانون غير قانون الالهام المحض ، ثم ان العمل الجبار الذي كانت تتطلبه منه كتابة قصيدة واحدة ، وغياب الارتجالية ، والتمكن من فنون الشعر من خلال سنوات طويلة قضاها في الممارسة والالقاء – كل ذلك – يفتح آفاقا غير منتظرة امام الذين يهتمون بصناعة الشعر .

لقد فكرت فيما مضى
أن الكتب توضع هكذا :
يأتي شاعر ما . . .
ودون القيام باي عمل
تنفتح شفتاه
ويغني هذا البريء
طالما أنه قد حظي باعجابكم !
غير أنه في الواقع
وقبل ان ينطلق في الغناء
يتسكع في الطرقات .
في حين تخوض المخيلة الغبية
في وحل القلب .

« غيمة في السروال ١٩١٥ »

ومقالة : « كيف نكتب الشعر » تدل هي الاخرى على الصعوبة الكبرى في ترجمة اشعار ماياكوفسكي ، بل ان هذه الترجمة تبدو لي في بعض الاحيان ضربا من المستحيل . والسبب الاول يعود الى القافية – فالقوافي التي كان يستعملها لم تكن موجودة قبله ويعود اليه شرف ابداعها بما لها من أغراض متعددة ومن ضمنها امكانية ربط الاسطر للحفاظ على الكلمات التي تتضمن أفكاره ، والتخلص من الحذلقة وذلك بعقدعلاقة غير متوقعة بين كلمتين ، وهي علاقة تضطلع بها القافية ، وكذلك التأكيد على الكلمة « الرئيسية » في البيت الشعري من خلال وضعها في القافية ، واخيرا التمويه على القارىء واقحامه على تقبل بعض الاشياء الخ . . .

كيف نستطيع العثور على مثل هذه القوافي عند الترجمة ؟ ينبغي أن نسير في نفس الطريق الذي انتهجه ماياكوفسكي نفسه عبر دروب لغة اخرى حتى نصل الى مثل هذا القصد . وهذا ما يتطلب سنوات برمتها ، وعبقرية متكاملة .

الهدف اذن هو العثور على القوافي مع الابقاء على الرقابة ، تلكم الرقابة العجيبة التي يتحدث عنها في مقالته والتي لا علاقة لها البته بالمقاييس الشعرية المعهودة . ويضاف الى ذلك كله تلكم الكلمات المتقطعة هنا وهناك ، وتلك الطرق القصيرة التي كانت وقفا على ماياكوفسكي وحده ، ثم ان هناك اللغة الروسية ذات الايقاع القوي والتي ليست فيها الا تصريفات زمنية ثلاثة ، تتجاوز من خلالها أفعال الربط ، فضلا عن كونها لغة تصريفية أي انها تتخلى عن حروف الجر وما اليها .

العثور اذن على مثل هذه القوافي التي استعملها ماياكوفسكي يتطلب خلق كلمات جديدة وتعابير غير مستعملة ... واحداث ثورة في دنيا الشعر .

وفيما يلي ما يقوله ماياكوفسكي نفسه في مقدمة وضعها لمنتخبات من قصائد باللغة البولونية (١٩٢٧) :

« الى القارىء البولوني .

ان ترجمة الشعر قضية صعبة ، وخاصة فيما يتعلق باشعاري انا . والمعرفة الضئيلة التي يمتلكها الكاتب الاوربي عن الشعر السوفياتي تزيد في مثل هذه الصعوبة .

وهذا الوضع محزن لاسيما وان أدب الثورة قد بدأ عبر الابداع الشعري .

وهناك سبب اخر في صعوبة ترجمة اشعاري وهو راجع الى انني أقحم في الشعر كلمات دارجة من الحياة اليومية .

ومثل هذه القصائد مفهومة ، والقارىء لايجد فيها شطحات عقلية ان هو لم يشعر بالنظام اللغوي العام الذي ينبني عليه . وهي غير قابلة للترجمة مثل الالاعيب اللفظية .

كانت طريقة عمله تستثير الناس . فالمألوف بينهم ، وهذا امر لا ادري سببه ، أن العمل يتطلب القيام باكرا ، والاستقرار في مكان واحد ، وعدم الانشغال بأي شيء . وخلال اقامته بباريس قال عنه الناس (الفنانون) الذين يعملون ان هناك أعمالا واعمالا تنتظر الفنان : **« هذا الشاعر السوفياتي الذي يقوم من فراشه عند منتصف النهار ، ويتسكع في المقاهي وعلب الليل ... ما الذي تقولون عن شخص مماثل له في بلادكم ؟ من لا يعمل ليس له حق في الاكل ... اليس كذلك ؟ وهذا صحيح، وما علينا سوىان نراه باعيننا!)».**

وكان ماياكوفسكي قد عاد من رحلته الى باريس والمكسيك والولايات المتحدة حيث استمر دون شك في «التسكع فيالمقاهي وعلب الليل» – عاد – بمجموعات هائلة من القصائد ومن بينها أنجح قصائده على الاطلاق، فضلا عن تحقيق منشور بعنوان : « اكتشافي لامريكا».

يقدم « كاتانيان » أحد اصدقاء ماياكوفسكي ، واحد الذين جمعوا مؤلفاته الكاملة ومؤلف مسرحية « لقد عرفوا ماياكوفسكي » – يقدم – هذا الكاتب في مؤلفه : « حوليات ماياكوفسكي » كل تواريخ سيرته الذاتية واعماله الادبية سنة بعد سنة وذلك بقدر ما توفرت لديه من معلومات . وهذه « الحوليات »تدل على النشاط اليومي الهائل الذي كان يقوم به ماياكوفسكي .

ولكن ، هناك الاقوال التي ينسجها الناس ... وقد كانت وصمة ماياكوفسكي راسخة في هذا الصدد،

فقد لحقت به ايام كان يلبس السترة الصفراء ولم تتخل عنه بعد ذلك . ولم يغتفر الناس له تلك السترة الصفراء بعد خمسة عشر عاما . فقد كانوا يشعرون بالضيق وبنوع من المهانة . لذلك حسبوه صعلوكا ، ولم يأخذوه مأخذ الجد ، وظلوا في ريبة من امره . .

لقد سمعت في سنة ١٩٢٥ فتاة تقول له في باريس بعد تلاوة شعرية قام بها أمام احدى الجمعيات : « **سوف تتحسن كتاباتك حينما تزداد تعقلا ورزانة بعد سنتين أو ثلاث ...** » وكانت هذه الفتاة دون العشرين ، وجميلة جدا . ونظر ماياكوفسكي اليها وابتسم بكل طيبة واقترح عليها تمضية الامسية معا . وكان أقل تسامحا مع الرجال . وقد قال بكل هدوء لاحد الرجال المتحذلقين : « **اذهب وأشتر لي علبة سجائر** » . وكان هذا الصنف من الرجال ينصاع لاوامر ماياكوفسكي .

ثم ان هناك الناس الذين ينبشونك ويملأون حياتك مرارة بالاحكام التي يصدرونها عليك وباقاويلهم وأكاذيبهم ...

قلة هم الناس الذين قيلت بشأنهم مثل هذه الاشياء الكاذبة الخاطئة بالقدر الذي به قيلت عن ماياكوفسكي . وكان نادرا ما يتحدث عن هذا الموضوع ، وان حدث وتطرق له فانما بنوع من الاندهاش العميق . كان يهز كتفيه استهزاءا ، ويتصنع الضحك ذلك انه كان يؤلمه حقا . انني لم أسمع عنه أبدا انه كرر كلمة نابية ، وما علق يوما عن حياة شخص او عن شؤونه . فالكلمات المبتذلة والتقولات كانت تثير قلقه .

في باريس بالذات كتب قصيدة بالكلمات التي التقطها في المقهى . وهذه القصيدة تنتهي بالاسطر التالية :

(اسمعوا ايها القراء
عندما تقرأون
أن ماياكوفسكي
يصادق تشرشل مثل خنزير
او انني تزوجت
عمة « كوليرج »
فلتتكرموا بعدم تصديق ذلك)
« المقهى ، باريس ١٩٢٥ »

... هناك كلمات مفجعة حقا في المحاضرة التي القاها قبيل اسبوع من وفاته :

« . . . . لقد نظمت هذا المعرض «عشرون سنة من العمل » لانهم يلقون علي شتى التهم صحيحها والباطل منها نظرا لميلي الى الخصام والمخاصمة . وتجتاحني الرغبة في بعض الاحيان الى أن اذهب الى أي مكان لسنتين كاملتين او أكثر حتى لا أسمع هذه الترهات والشتائم ! غير أنني سرعان ما استعيد الثقة بالنفس ، واتخلى عن التشاؤم ، واشمر عن ساعد الجد لانطلق في خوض الصراع مطالبا بحقي في الوجود كاذيب الثورة وللثورة ، وأناضل حتى لا أبقى على الهامش . ان الهدف من هذا المعرض هو البرهنة على أن الكاتب الثوري ليس شخصا يوجد على الهامش ، وتطبع قوافيه في كتاب لتبقى على الواح يغطيها الغبار ، بل هو شخص يساهم لحما ودما في الحياة العادية اليومية وفي بناء صرح الاشتراكية » « ملخص عن المحاضرة التي القاها يوم ٢٥ مارس ١٩٢٠ » .

وهناك ايضا تلك الاسطر الاولى من الرسالة التي تركها قبيل موته :

« الى الجميع ،

انني اموت ، فلا تلقوا التبعة على أحد . اياكم والجمجمة ، فالفقيد كان يمجها . » وبما ان الجزء الكبير من الاحاديث لم يكن عبارة الا عن « جمجمة » ، فان ماياكوفسكي كان يعرب عن اشمئزازه من تلك الاحاديث ولشد ما كان يكره الثرثرة والتقولات عن الاوضاع النفسية والفكرية . فقد بلغ به الامر الى أن قال انه لو احجم الناس عن الحديث في كل وقت فان العلاقات الانسانية قد تكون أيسر ولن يعرف العالم مثل هذا الشقاء . وهو بدلا من أن يبحث امورا مع اقرانه من البشر كان يفضل ممازحتهم سواء بلعب الورق أو بلعبة « البليارد » او بألعاب يخترعها معهم . وكان يفضل المغامرة بالمال ، وبالطبع ، يعمل كل من شأنه ان يدفع النفس على السرور . ولقد رأيت بأم عيني رجلا ضخم الجثة ، محترما يزحف على بطنه تحت ملعب « البليارد » بعد أن خسر دوره في اللعب .

وذات ليلة ، وفي زقاق خال من حي « مونمارتر » ، انطلق ماياكوفسكي واصدقاؤه في لعبة غريبة تتلخص في القذف بعصا ماياكوفسكي عبر حلقة مذهبة من الزهور تشكل اعلانا لمكتب مصلحة الجنازات . وكانت هذه الحلقة معلقة بصورة جانبية الى جدار المكتب ، وكان ماياكوفسكي ينال كل ما يريده ، فقد كان دقيق البصر والحركة ، وفضلا عن ذلك كانت ذراعه تكاد تكون في علو حلقة الزهور المذهبة .

وعلى كل ، فقد كان ماياكوفسكي يجيد كل الالعاب سواء في الورق او في البليارد او في غيرهما . ولعله كان يحب اللعب لانه كان بالنسبة له ترفيها وتلهية او شيئا يرغمه على أن يفكر في شيء آخر غير العمل الذي يسيطر على ذهنه . وقد كان يحب المخاطرة ايضا سواء في اللعب او بالحياة ذاتها .

ثم انه كانت هناك النساء واولاهن زوجته التي اهداها كل ما كتبه ، والتي ملأت صورتها قصائد الحب التي كان يكتبها ، تلك المرأة التي نصادفها في كل خطوة نخطوها معه في رحاب الشعر بل ونجدها في رسالة الوداع التي تركها :

« ليلي ، احبيني » .

ولم تكن تلك القصائد المهداة عبارة عن قصائد

يسجل عليها ـ بعد الفراغ من كتابتها ـ اسم شخص ما بدافع من التأدب او المجاملة ، بل كانت قصائد مهداة فعلا ، ويمكن للقارىء أن يلاحظ ذلك من خلال كلماتها ، لانها كانت مكتوبة حقا وصدقا ومهداة الى تلك التي أحبها .

ثم تأتي كل النساء في المرتبة الثانية ، وعلى الاخص منهن ، الصبايا الصغيرات الجميلات . لقد كان ذا تأدب جم مع النساء ، وهو أمر غريب في ذلك العملاق . ويزداد تأدبه هذا ، خاصة اذا تعلق الامر بامرأة سبق أن أحسنت اليه . ولشد ما كان يخشى حينئذ ان يتسبب في أثارتها أو جرح شعورها . وهو لم يكن يتخلى عن امرأة ، بل يواصل علاقته بتأدب كبير ،ويبدع في شطحاته الفكرية . وكان اهتمام ماياكوفسكي بالمرأة يتزايد ، ويعمل على تيسير حياتها خاصة اذا ما عرف أنها تعمل ، فينهال عليها بالهدايا والزهور ...وعندما كانت النساء يحاولن الصمود في وجهه ، كان يلاحقهن بقوة قطار جامح . وعلى الرغم من كل ذلك ، فان النساء اللواتي كن يعجزن عن مقاومة اغرائه كن يفضلن عليه أزواجهن أو عشاقهن العاديين على العموم . ذلك أنه لم تكن لديهن القدرة على التحليق مع ماياكوفسكي في أجوائه ، لان الخوف كان يسيطر عليهن . وهو لم ينل كل الحظوة التي كان يرجوها من النساء فقد كان يفتقر الى تلك القفشات والالاعيب اللفظية التي تحبها النسوة كثيرا .

وينبغي القول بأن عناده لم يكن مقصورا على اي امرأة كان يريدها لنفسه فقط ، بل كان ذا اصرار ، وشجاعة وارادة لايحوزها الا الانسان الواثق من أنه على جادة الصواب ، أي الانسان الذي يؤمن ايمانا راسخا بضرورة انتصار حقيقة ما ، ويعرف قدر نفسه، وتصطخب أعماقه بمعاناة ما مثل تلك التي تجتاح ماياكوفسكي ، هذا « الماياكوفسكي » الذي كان عبارة عن كتلة من اعصاب متوترة . انني اروي لكم تفاصيل تلك المعركة الطويلة التي خاضها على سبيل المثال من أجل اخراج مسرحيته « الغرابة المضحكة » ، تلك المسرحية التي استقبلها « مايرهولد » بكل حماس حين قراءته لها لاول مرة ، وكذلك كل من « لونتشارسكي » وسائقه . لقد ارسلت هذه المسرحية من مكان الى اخر، وحال « أهل الفن » دون اخراجها نتيجة للعراقيل التي كانوا يتسببون فيها « مثل غياب الممثلين والمسامير » . وعلى الرغم من قيمة هذه المسرحية فانها كانت تحال على السيرك لترفض بعد ذلك . وعندما اخرجت هذه المسرحية في اخر المطاف لدى « مايرهولد » احرزت على النجاح الذي كان جديرا بها ومثلت بعد ذلك لفترة طويلة . واضطر ماياكوفسكي اخر الامر الى ان يكافح من اجل ان يحصل على مقابل لجهده ذاك ! وقد ردوا عليه بكل بساطة : « ان عدم مقاضاتك على هذا السخف هو بمثابة مدح » . وانتهت هذه القضية أمام المحكمة التي منحت ماياكوفسكي كل حقوقه .

لم يكن ماياكوفسكي يشعر بالهزيمة أبدا ، فقد كانت بالنسبة له عبارة عن مرحلة في درب الانتصار .

وكثيرا ماكان متجهما ، منشغلا بأمرها ، وهو ما كان يدفعه الى السكوت . وعندما كان يلتقي بأناس لايحبهم ، كان يعرب عن سأمه بصورة ظاهرة ويخلد الى الصمت عمدا الى حد ان هؤلاء الناس لم يكونوا يستفسرون منه شيئا على العموم . وعندما يبدو له أن مثل هذا الموقف غير كاف لاقناعهم ، كان يمروسطهم مثل دوامة ضاغطة .

لم يكن يحب الا « اهله » . كان يشعر بضرورة الاحتكاك ببلاده وبأقاربه . وحين يكون بعيدا عنهم ، فانه يشعر بالشقاء يداهمه . وكانت الرحلات بالنسبة له درسا فظيعا يفرضه على نفسه ، ذلك انها في رأيه ضرورية لعمله . وكانت باريس اقل وقعا على نفسه لانه كان يلتقي بي فيها ، بجزء من « العائلة » اي بشخص يبادله حب وكره الاشياء نفسها والناس أنفسهم ، وينافح عنه وعن صداقاته . وباختصار ،كان يشعر بضرورة الثقة ، والعيش في جو الثقة التامة . بل وأكثر من ذلك ، كان يحب الوفاء ، ويفرضه على معارفه ويعطيه اياهم سواء في الحياة أو في الموت ولهذا السبب فقد وقع في روع الذين تعودوا الاعتماد عليه ، اي الوطن ، والاقارب ان موته عبارة عن خيانة شنيعة ...

وكان مع اصدقائه ذا مواقف عاصفة ، غيورا، متكمشا على نفسه ، عنيفا ، وعلى العموم فانه كان غير محتمل ! فقد كان يعرف كيف يصير مقيتا ان شاء ذلك ، الى درجة ان الاشياء التافهة تتحول الى قضايا مفجعة . كان صديقا صارما ، وكل شيء في غير محله كان بالنسبة له دليلا على موقف اهمال ولا مبالاة تجاه شخصه ...

وقد مر ذات يوم بباريس وتسببت لنا قطعة صابون في فرض ثلاثة أيام من الصمت العميق ، والاشارات المرهقة . فقد كان ماياكوفسكي مجنونا بالنظافة ، ويشعر بخوف من الامراض المعدية .

كان يغسل يديه مرات عديدة في اليوم الواحد، وعندما يكون خارج بيته يستعمل صابونا يأخذه في جيبه . ولقد حدث له حين مروره ببرلين أن اشترى قطعة صابون في علبة صغيرة ، فالالمان يحبون مثل هذه « الاشياء العملية » . وعندما وصل الى باريس طلب مني ان اشتري له قطعة صابون باريسية مماثلة وكان يتعين علي بالطبع ان اشتريها له ، فهو لم يكن يتكلم الفرنسية ، غير أن الفرنسيين ليسوا « عمليين جدا »، وهكذا لم اعثر على اية قطعة صابون ان علبة صغيرة تؤاتيها . كانت هناك بالطبع قطع من الصابون وعلب

صغيرة غير انها لم تكن مخصصة لكي تكمل الواحدة منهما الاخرى .

وقال لي ماياكوفسكي يومها : « انك تتعمدين ذلك . انت لا تريدين القيام بشيء من اجلي ... انني بالطبع اطلب منك اشياء كثيرة ! ... الم تجدي الصابون ؟ الا تستطيعين شراء قطعة صابون من اجلي انا ؟ انه لشيء عجيب حقا ! .. كما تشائين يا سيدتي، سوف أذهب لاتسكع بمفردي في الشوارع ... »

وبعد ثلاثة ايام من التجهم ، قال لي :

« الى اللقاء ، سوف اتدبر شؤوني بمفردي ... »

وبكيت من الغيظ حين انصرف ماياكوفسكي وحده ليعود ومعه علبة صغيرة مدورة جميلة من الالومينيوم. ولم أكن لاقوى على اخفاء الانتصار الذي احرزت عليه وادع ماياكوفسكي يغسل يديه بمعجون الاسنان (جيبس) ، فمن الاكيد ان عينيه وقعتا على هذا الصابون وهو معروض في احدى الواجهات ، غير انه بدلا من أن يشتريه، استخدمه لكي يتحقق من صداقتي.

لقد قدم لي اكبر دليل على الصداقة التي يكنها لي حين تحمل تلاوة مخطوط كامل من النثر ، أجل لقد استمع الى تلاوة المخطوط كله ! واعتقد انه ماكان ليعمد الى اتخاذ مثل هذا الموقف مع شخص اخر . وانطلاقا من ذلك اليوم بالذات بدأ يعرض عليّ مختلف الفنيات والوسائل الادبية العديدة ، وهي اشياء اعثر على جزء كبير منها في مقالته المطولة « كيف يكتب الشعر » . وكان يحدث له عندما ينطلق في حكاية ما ونحن في جمع من الناس أن يجذبني من تلابيبي ويهمس اي : « الاجدى بك أن تسكتي .... فالسكوت في صالحك ... » . وكان يسدي اليّ مثل هذه النصائح في اي موقف حتى ولو كان تافها ، وعلى سبيل المثال الموقف التالي : فقد قلت ان المسافة بين المقعد والاخر في قاعات سينما لندن كانت فيما مضى عبارة عن فراغين كاملين وان العاملات في هذه القاعات كن يبعن الشوكولاته قبل أن تضاء ، وهن ينادين على بضاعاتهن : « شوكولاته .. شوكولاته ! » .

واراد ماياكوفسكي اثر ذلك مباشرة أن يعلمني كيف اضبط لساني ، وان اقتصد في « رصيدي » ، وباختصار كيف اصير كاتبة محترفة : (لقد كتبت الى حد الان كل ما كان لك من رصيد . ينبغي عليك اليوم ان تجددي هذا الرصيد ان اردت الكتابة فعلا ، اياك ان تبذريه) .

ولازلت أستعيد ما قاله لي عن النعوت المستعملة، والكلمات التي تنجر الواحدة منها مع الاخرى ومثال ذلك : « الميناء الملكي لاسرة ماوريس .... » وهي كلمات اوردتها مع الاسف في كتابي : « في تاهيتي »(١) الذي صدر خلال نفس الفترة : « هل يتعين عليك اذا قلت (ميناء) أن تشفعي هذه الكلمة بـ « ملكي » ؟.

انني ارى ملكا ذا لحية طويلة ، وهو يتناول حساءا يقطر على لحيته ... » . وقد حفظت هذا الدرس .

قدم ماياكوفسكي الى باريس لاول مرة سنة ١٩٢٢ ، وكنت يومها في برلين ، وقد كتب يوم ٦ فبراير ١٩٢٤ في صحيفة الازفستيا مايلي :

« ان ظهور اي سوفياتي يثير الانتباه في كل مكان، وغالبا مايكون هذا الانتباه مصحوبا بعلامات الدهشة والاعجاب ودلائل الاهتمام » « اما في دار الشرطة ، فان هذا الانتباه يظل على حالته ولكن دون ان تتبعه امارات العجب » . الشيء الذي يسيطر في مثل هذه المواقف هو الاهتمام . بل انه برز نوع من الميل الى جذب اطراف الحديث معي شيئا فشيئا . كانوا يطرحون عليّ الاسئلة خلال ساعات طويلة ، بدءا بالمظهر الجسدي لفلاديمير لينين وانتهاءا بالاسطورة الشائعة حول « تأميم النساء في ساراتوف » .

عندما كان ماياكوفسكي يجيء الى باريس خلال تواجدي بها ، كان يستقر به المقام في فندق صغير كنت اسكن فيه انا ايضا . وبما انه لم يكن يتحدث الا الروسية « الجيورجية » فانه ما كان يتخلى عني لحظة ايمانا منه بأنه لولاي لكان مآله الضياع او الخديعة ! وهكذا كان يتحول الى انسان اصم ابكم ، لا يتحدث الا « التريولية » كما كان يحلو له ان يقول ، وهذه وضعية تخرجه عن اطواره . ولشد ما كانت تزداد هذه الوضعية فظاعة عندما يشعر بأنه عاجز عن ان يبرهن بأن الاتحاد السوفياتي هو البلد الوحيد حيث يمكن للانسان أن يعيش فيه ، بل انها تبلغ ذروة الفظاعة عندما يحس بأنه لايفهم ما يقوله الفرنسيون ويفكرون فيه ، ويعجز عن السيطرة على محيطه عن طريق الكلمة مثلما تعود ذلك :

« أظن أن الفرنسيين يقدرونني ، ولعلهم يعتبرونني غبيا مع كل ذلك ، انني لا أتحدث عن الروس في هذه اللحظة . ضعوا أنفسكم مكان الامريكيين على سبيل المثال : لقد استضافوا شاعرا وقيل لهم : « انه عبقري » ، والعبقري شيء أرفع قيمة من الشهرة . وها أنذا أحل بين ظهرانيهم ، وأقول دفعة واحدة :

ـ اعطني شايا من فضلك(٢) .

وهم بالطبع يعطونني ما أريده . وأنتظر لحظة ثم أعيد الكرة :

ـ اعطني من فضلك ...

ويعطونني ما أريده مرة ثانية .

وأعيد الكرة مرة ومرتين ومرات ، وعلى مختلف النبرات مع كل التنويعات :

ـ اعطني ، واعطني مرة ثانية ....(٣)

انني بالطبع اشرح ما يعتمل في داخلي ، وتنقضي السهرة شيئا فشيئا . وهناك الى جانبي شيوخ يستمعون الي باحترام ويتبادلون الحديث فيما بينهم:

« هم أولاء هؤلاء الروس ! انهم لا يتلفظون بكلمة أكثر. هناك مفكر واحد بينهم هو : تولستوي الشمال » .

ان الامريكي يفكر عندما يكون في عمله . ولن يخطر للامريكي أن يستخدم فكره بعد السادسة مساء . بل لن يخطر له على بال بأنني لا اعرف كلمة باللغة الانجليزية وان لساني يضطرب داخل فمي رغبة مني مني في التحدث قليلا . انني عندما ارفع لساني مثل عصا ، أحاول جاهدا التلفظ بحرفي « أو » و «في» بصورتيهما الصحيحتين ولا يخرجان اخر الامر الا مثل قطعتين ممزقتين . لن يخطر ببال الامريكي ابدا بأن مخاض الكلمات المتوحشة عسير ، بل انها عبارة عن كلمات انجليزية تتحمل فوق ما يمكن لها :

ـ نعم ، أبيض من فضلك ، خمسة أضعاف. يد قوية ... (بالانجليزية بالنص الاصلي) .

ويخيل الي ان النسوة بسيقانهن الطويلة قد تحجرن ، وقد سحرتهن طريقتي في الالقاء ، وخواطري الفكرية ، اما الرجال **فيبدو لي أنهم يزدادون هزالا ويسيطر عليهم التشاؤم طالما أنهم يعجزون عن مضاهاتي غير أن السيدات يتراجعن بعد أن سمعن للمرة المائة حكاية الشاي التي رددتها بصوت جهير ساحر ، في حين ان الندل يتنصلون نحو الزوايا .**

وصرخت في وجه بورليوك :« **الا تريد أن تترجم عني وتقول لهم انهم لو كانوا يعرفون الروسية ،لاستطعت أن أطليهم بلساني على حمالات سراويلهم دون ان الطخ بذلاتهم ، ولتمكنت من أن أقلب على مشواة لساني كل هذه المجموعة من الحشرات ! »** .

غير ان بورليوك الجاد بترجم عني ويقول :

« ان صديقي العظيم فلاديميروفتش يطلب منكم ان تقدموا له قدحا اخر من الشاي » .

« كيف أضحكته ١٩٢٠ » .

كان بورليوك صديق ماياكوفسكي السابق يعيش منذ بضع سنوات في جهة ما من أمريكا ، لعلها شيكاغو او نيويورك . وكان بورليوك هذا ، قد طرد في نفس الوقت مع ماياكوفسكي من مدرسة الفنون الجميلة ، وهو أول من تنادى بعبقريته الشعرية ، وطلب منه أن يصير شاعرا حتى لا يقال عنه بانه كاذب في دعواه. وعندما حل ماياكوفسكي بأمريكا .هاتفه قائلا :

ـ انا ماياكوفسكي ...

ـ نهارك سعيد يا « فولوريا » . كيف حالك ؟

ـ اشكرك . لقد اصبت بزكام المخ خلال السنوات العشر الاخيرة .

(هكذا روى لي ماياكوفسكي تلك المقابلة التي تمت بين اثنين من مؤسسي مدرسة المستقبلية الروسية).

وعلى الرغم من ذلك ، فان ماياكوفسكي كان يتوصل الى التعبير عما يعتمل في نفسه عن طريق حركات الايماء .... فهو عند الخياط ، كان يضع رسوما صغيرة عجيبة تشير الى عيوبه الجسدية ثم يشفعها بخطوط من النقط المتسلسلة ليوضح فيها طريقة تصحيح البذلة . وحيثما ذهبنا ، رافقنا نوع من الانشداه ، فقد كان ذلك العملاق يمازح الناس مثل كلب هائل يلاعب اطفالا : كان يثيرهم بتأدب وبعضهم ولكن دون أن يؤلمهم ...

غير انه تلقى ذات يوم أمرا من دار عمالة باريس بمغادرة العاصمة الفرنسية بعد ايام قليلة من وصوله اليها . كان كغيره من الاجانب الذين يأتون الى باريس، هادئا ، يعمل ما يعمله الجميع ، يزور متحف اللوفر ، ويطوف بالنوادي الليلية ويشتري قمصانا واربطة . وجاءه الامر بمغادرة باريس على وجه السرعة ! ماسبب ذلك يا ترى ؟ أغلب الظن في رأيي انهم اشتبهوا في أمر ماياكوفسكي وحسبوه الشاعر ايسنين وربما عاد ذلك الى كونه شاعرا هو الاخر . فقد ترك ايسنين لدى شرطة باريس ذكريات سيئة لا تتعلق بالسياسة مطلقا بل بالسكن غير ان ماياكوفسكي كان يعرف كيف يشرب . فما الذين كانوا يريدونه منه ؟ .

ومثلنا بدار العمالة . انني لازلت أذكر كيف كنا تائهين في تلك الدهاليز المظلمة القذرة ، وكيف كانوا يدفعوننا من مكتب لاخر . كنت اسير في المقدمة ،وكان ماياكوفسكي يتبعني بقرقعة حذائه ذي العقب الحديدية وعصاه وهو يسحبها على الارض والجدران والابواب والكراسي وانتهى بنا المطاف في مكتب شخصية هامة. ووجدنا نفسينا امام شخص ثائر الاعصاب قام من وراء كرسيه لكي يستطيع ان يقول لنا بصوت قوي صاخب بأن على ماياكوفسكي أن يغادر باريس خلال الاربع والعشرين ساعة القادمة ! وكنت اتلعثم باشياء غير مقنعة مع ماياكوفسكي الذي كان يقاطعني في كل لحظة: « ما الذي تقولينه ؟ ... ما الذي يقوله ؟ » « انني اقول له بأنك انسان غير خطير ، لانك لا تعرف ولا كلمة واحدة باللغة الفرنسية ... »

واشرق وجه ماياكوفسكي ، وحدق بكل ثقة في وجه الشخص الثائر ثم قال بصوت جهير بريء .

ـ جامبون ..

وسرعان ما اقلع ذلك الشخص عن الصراخ ، ونظر الى ماياكوفسكي وابتسم ثم قال :

ـ كم يوما تريد أن احدد على تأشيرتك ؟

واخيرا ، وداخل قاعة واسعة قدم ماياكوفسكي جواز سفره الى أحد الشبابيك ليضعوا عليه الاختام المطلوبة . وفحص الموظف جواز سفر ماياكوفسكي وقال له بالروسية : « انك من قرية بغدادي ؟ لقد سكنتها سنوات طويلة . كنت أعمل في فلاحة الكروم.» وغمرتهما فرحة شديدة ! كان ذلك دليلا على أن حدود العالم ضيقة وان الانسان حيثما ذهب لاقى احباءه .

ووسط تلك الغمرة من السرور ، لاحظ ماياكوفسكي

انه فقد عصاه . فقد سرقت منه في قلب دار العمالة !

وأيا ما كان الحال ، فان ماياكوفسكي لم يكن محظوظا في باريس فقد كان انسانا يلفت الانظار اليه ، تدل حركاته للوهلة الاولى على انه اجنبي ، اي من ذلك النوع الذي لا يخطيء بشأنه هؤلاء الذين يبحثون عن ضحية .

لقد حدث له ان مر بباريس ذات يوم وهو في طريقه للقيام بجولة عبر العالم ، وقد اقتصد لهذا الغرض لفترة طويلة ، فوفر مبلغ خمسة وعشرين الف فرنك . وخطر له ان يسحب هذا المبلغ من البنك لسبب لا أعرفه ، فوقعت الكارثة ! في اليوم التالي جئته في الصباح الباكر لاصحبه معي . كان مرتديا قميصا ، يتناول فطور الصباح اي (الجامبون) المعتاد . وعندما تأهبنا للانطلاق لبس سترته التي كانت معلقة الى ظهر كرسي ، وبدرت منه حركة آلية لكي يتحقق من ان لديه كل ما يريده داخل جيبه ، وفجأة رأيت الشحوب يعروه ! لم ار قط انسانا يتحول بمثل تلك السرعة الى ذلك اللون الرمادي امام عيني : فقد سرق منه ماله كله ،اي خمسة وعشرون ألف فرنك .

ظل واقفا امامي ، وهو على عتبة المرحلة الاولى من رحلة عبر العالم تدوم عاما كاملا ، وكان خالي الوفاض .

لو كان هناك شخص اخر محل ماياكوفسكي لحاول ان يعثر على بعض المال لشراء تذكرة العودة الى موسكو ولعاد يجرجر اذيال الخزي ويحمل آثار الصفرة على وجهه . الا ان ماياكوفسكي كان نسيج وحده . ولم تطل به تلك الوضعية اكثر من ساعة حتى كان في طريقه الى مفوضية الشرطة ، وقد نسي لاول مرة ان يسايرني على قدر خطوي ، وهو يقول لي : « على اي حال لا ينبغي ان نغير من نمط حياتنا ، سوف نتناول غداءنا في مطعم «الشوميير الكبرى» ثم اقوم بشراء بعض الحاجات ... » وكان يريد من وراء ذلك الا ينهار امام ضربات الحياة .

ولعل الشخص الذي سرق ماياكوفسكي قد اختفى اثره منذ اللحظة التي سحب فيها ماله من البنك . وعلى اية حال ، كان شخصا استأجر الليلة الماضية غرفة مواجهة لغرفته لامر مافي نفسه . وانتهز فرصة دخول ماياكوفسكي دورة المياه بعد ان ترك الباب مفتوحا ، ودخل الغرفة واخذ المال ثم غاب عن الفندق

وقد كانت الارشادات التي قدمها عنه كل من صاحب الفندق والخادمة معروفة لدى المفوضية ، اي انه كان لصا محترفا . وكان الامر مثيرا حقا ، ذلك اننا كنا ننتقل من مفوضية الى اخرى دون ان نعثر على السارق او على المال .

ودون ان يطيل ماياكوفسكي انتظاره ، عمد الى اقتراض المال من هنا وهناك لكي يعيد تشكيل المبلغ المسروق . وحصلت « ليلي بريك » من دور النشر على مبلغ معتبر سدده بعد عام او عامين . أما الباقي فكان يبحث عنه اينما استطاع . كان يقترض من كل الناس! وفجأة تحول كل ذلك الى نوع من اللعب : « كم سيعطيني ذلك الشخص ؟ مائتين ؟ انني اراهن على انه سيعطيني مائة وخمسين . وسيكون الباقي لك . والاخر ، كم تراه سيعطيني ؟ لاشيء ؟ الف فرنك ! لو أعطاني شيئا لطالبتك بعشرين فرنكا » .

حدث كل ذلك سنة ١٩٢٥ خلال معرض فن الديكور ، وكان هناك العديد من الروس السوفيات في باريس . وكنا نحكم على الناس حسب طريقتهم ومقدار ما يقدمونه من المال لماياكوفسكي ، وتبعا لرغباتهم في تقديم مساعداتهم . فالاصدقاء الذين كان لديهم المال ويرفضون مساعدته ، كانوا يشطبون من قائمته الى الابد . وكان يصفهم بالكلاب ، ويعبر عن اشمئزازه منهم بحركات من كتفيه وارتسامات على وجهه .. ثم انه عمد الى اضطهادهم وجعلهم مثار سخرية بين الناس طوال اقامته بباريس . وكان هناك بالطبع من وجد ان وقوع مثل تلك الحكاية امر طريف جدا ، فكانوا يرددون والابتسامات ترتسم على ملامحهم: « ليس ذكيا من لم يقع في الفخ ذات يوم .... » .

وعلى العكس من ذلك ، اذا حدث ان قدم احدهم لماياكوفسكي اكثر مما كان يتوقع منه ومن امكانياته ، فانه كان يعتبره شخصا لا مثيل له وهذا ما حدث بالتمام مع ايليا اهرنبورغ الذي كان ينظر اليه بنوع من البرودة ، فقد وقع من نفسه موقعا رائعا بعد ان قدم له مبلغ خمسين فرنكا بلجيكيا . كان أهرنبورغ قد عاد لتوه من بلجيكا ولم يكن معه سوى النزر اليسير من المال . وكان ذلك المبلغ مثار تحبب وثناء من ماياكوفسكي . وكان اهرنبورغ يردد : « انها دراهم بلجيكية ... انبهك الى انها دراهم بلجيكية !.. » وانطلق ماياكوفسكي في خلق صفات وفعال لاهرنبورغ .

واذا كان ماياكوفسكي قد حصل على ترخيص الاقامة بفرنسا فان ذلك لا يعني ان الشرطة كانت مرتاحة له . فحيثما ذهبنا كان هناك رجال يتكالبون على القيام بنفس الاشياء التي نقوم بها . لعلنا كلفناهم مبالغ مالية كبيرة في التاكسيهات والالعاب الترفيهية والطعام .

وحدث ذات يوم في نفس المطعم اي «الشوميير الكبرى » حيث كنا نتناول طعامنا كل يوم « ذلك ان ماياكوفسكي يعتاد على مكان ما في ظرف ثلاثة ايام فقط » ان جاء رجلان وجلسا الى طاولة مجاورة لنا وكنا في جمع من الاصدقاء ولاحظنا ان ذينك الرجلين يشبعاننا . احدهما شاب والاخر كهل ، ويتضح من حركاتهما انهما فرنسيان مهذبان . وبدأ ماياكوفسكي يروي علينا بعض الحكايات فتهتز اعطافنا من الضحك حتى ان الدموع كانت تطفر في احداقنا امام مشهد من ذينك الرجلين . ثم ان ماياكوفسكي راح يؤدي لعبة

ما على «البليارد» ، فما كان من جارينا سوى ان انفجرا ضحكا ، ولم يكن في وسع احد ان يوقفهما حتى ولو كانت حياته مرهونة بذلك ...

لقد رأيت ماياكوفسكي لاخر مرة سنة ١٩٢٩ بباريس . ولا زلت اذكر كيف كان جالسا على الارض وعلى سريره كتلة من الورق ، وكان ساعتها مشغولا بكتابة رسائل الى موسكو . اما لاحظتم كيف ان الاطفال يتخذون دائما وضعية غريبة عندما يريدون القراءة او الكتابة ؟ انهم يبقون مثل تلك الوضعية ساعات كاملة، ويخيل اليهم انه لم يمض من الوقت الا لحظات ... كان ماياكوفسكي يفعل مثلهم تماما .

وجاء في الخبر عن طريق الهاتف في احد الايام : لقد انتحر ماياكوفسكي الليلة الماضية ، في ٨ افريل ١٩٣٠ بطلقة نارية في القلب . ومات لتوه .

انني انشر فيما يليه نص الرسالة التي وجدوها بالقرب منه :

« الى الجميع ! ... انني اموت ، فلا تلقوا التبعة على احد . اياكم والجمجعة ، فالفقيد كان يمجها .

اماه ، اخواتي ، رفاقي ، اسمحوا لي ، ليست هذه وسيلة(وانا لا انصح بها احدا) غير انه لم يكن لي من مخرج اخر .

ليلي ، احبيني .

ايتها الحكومة الرفيقة ! ان عائلتي هي « ليلي بريك » وامي ، واخواتي وفرونيكا فيتولدوفنا بولوفسكايا .

اشكرك ايتها الحكومة ان استطعت ان تيسري حياتهم .

الاشعار التي بدأتها ، قدموها لعائلة بريك ، سوف تعثر على نفسها في أطوائها .

ومثلما يقال دائما في مثل هذه المواقف :

« الحادثة انتهت »

وزورق الحب
تحطم على الحياة الجارية
لقد صفيت حسابي مع الحياة
فمن العبث ان تستعيدوا
الآلام
والشقاء
والمظالم المتبادلة
كونوا سعداء !

فلاديمير ماياكوفسكي

هوامش

(١) صدر كتابي الاول الذي وضعته بالروسية سنة ١٩٢٣ في موسكو وهو عبارة عن وصف لما رايته خلال جولة في تاهيتي ، اما المخطوط الذي اتحدث عنه في صلب هذه الذكريات فهو يتعلق بروايتي الاولى (توت الغابة) وقد كتبها بالروسية ايضا ، وصدرت هي الاخرى في موسكو سنة ١٩٢٦ .

(٢) و (٣) بالانجليزية في النص الاصلي .

(*) كان الدافع الى نشر هذه الترجمة الجديدة لذكريات الزا تريولي عن ماياكوفسكي ، مع علمنا بان احسان سركيس ونصوح فاخوري قد اصدرا ترجمة لها في ١٩٥٤ ، وذلك لعدم توفرها للاجيال الجديدة من القراء اولا . ولان هذه الذكريات تشكل الاول من ذكريات الكاتبة ، حيث سيكون الجزء الثاني ذكرياتها عن اراكون والذي سننشره في عدد قادم . (التحرير)

دراسة

في السينما القومية

عن الموروث السينمائي العربي والنقد وجماليات السينما الفقيرة

■ القصير عبد الله

تنطلق هذه الدراسة من محاولة تحقيق ربط عضوي بين ثلاثة اقسام محورها « النقد السينمائي العربي اليوم » ... ولان الموروث السينمائي العربي يعتمد في جوهره على الموروث السينمائي المصري فانني قد اعتمدت كلية هذا التصوير في طرح عناصر هذا الموروث . وقد غاب عن هذه الدراسة لاتساع المجال الذي تغطيه الاهتمام بذكر امثلة مستفيضة من الكتابات النقدية العربية وربما آثرت في هذه الحدود والاكتفاء بمحاولات نظرية يسهل على القارىء العثور على امثلة فيما يقرأ من كتابات نقدية . اما السينما الفقيرة فهي وجهة نظر رافضة لاسلوب ونظم الانتاج والتوزيع السائدة التي اثبتت لاجدادها فيما يتعلق بخلق سينما قوميه خالصة .

وقد ثبت آرائي فيها على شكل ظواهر لانني اعتقد ان بلورتها في صورة نظرية بالمعنى العلمي امر يخرج عن حدود هذه الدراسة في الوقت الراهن .

وعلى هذا فان الدراسة تحاول ان تقدم بانورما لعلاقة الناقد الجديد بالموروث السينمائي العربي من جهة وبالسينما الجديدة ـ الفقيرة من جهة أخرى .

تنقسم هذه الدراسة الى الاقسام الثلاثة الآتية :

اولا : شرح لعناصر الموروث السينمائي العربي .

ثانيا : الناقد العربي او الحرب على جهات ثلاث .

ثالثا : محاولة لتحديد أسس سياسية وجمالية لنقد جديد يناضل من اجل سينما جديدة .

عناصر الموروث السينمائي العربي :

حتى عام ١٩٥٢ كانت مصر تستورد مايربو على ٣٥٠ فلما امريكيا في العام ولم يحدث ان اهتز هذا الرقم الا في عام ١٩٦٧ اثر ضربة يونيه (استبدل بأفلام امريكية ايضا ولكن من ايطاليا واسبانيا) وما لبث ان عاد الرقم وارتفع الى ٤٠٠ في السبعينات .

لايكفي ان نقول ان الوطن العربي كان ـ وما زال ـ مستودع قمامة الافلام الامريكية فالعالم الثالث كله كذلك. ولكن الفيلم الامريكي والمفهوم الامريكي للعالم ـ الذي مهد فيما بعد للدور الامبريالي ـ افرز كميات صغيرة هنا وهناك . وعندما ظهرت السينما كان الوطن العربي ولاية خاضعة للاستعمار العثماني ثم بدات الامبرياليات الجديدة تستعمره ارضا وفكرا .

بيد ان اخطر ما جاءت به السينما الامريكية كان يمثل في غلبة مفهوم السينما كوسيلة اساسية للتسلية . وقد تمخض عن هذا ان وجدت البورجوازيات والراسماليات الصغيرة فرصتها الملائمة لدخول ميدان

الانتاج . غير ان ما يعنينا هنا في المقام الاول هو الكيفية التي استطاعت بها هذه السينما ان توحد وترسخ وتشكل الوضع الثقافي السائد كأعلى مراحل التعبير عن سيطرة الفكر الامبريالي في بلدان العالم الثالث(٢) .

ومن عباءة التسلية تلك خرجت طقوس اخرى تقدس جميعها اسلوب الحل في الفيلم العربي فالحل لابد ان يعتمد على قوى غيبية او مصادفة عشوائية او ان يكون بيد واحد من ابناء الطبقات العليا او البطل السوبرمان(٣) . وهذا البطل الذي انمى نظام النجوم فيما بعد يعتمد دائما على وسامته او حنجرته او قوته في حل المشكلات داخل الديكور المرسوم . هكذا وباختصار شديد ـ وجدنا ان الموروث السينمائي العربي الذي اعتمد تماما المفهوم الامريكي للسينما قد صار بمثابة القانون والقاعدة بل واتضح منذ البداية تحالفه مع المستعمر . ولتاكيد ذلك صدرت بالامس واليوم قوانين الرقابة لتقنن هذا الموروث للمعزوفة السائدة(٤) .

ويمكننا بالطبع ان نتصور ماهية جمهور السينما العربية . لقد ربي هذا الجمهور طيلة نصف قرن في حضن هذا الموروث . وهو جمهور يتمتع بنسبة امية عالية ويتكون في غالبيته الساحقة من عمال يعيشون واقع الجوع بينما تخدرها الافلام العربية بواقع الاستهلاك طبقا لتوصيات الناقد الاول . وقد انمى هذا في وعي الجمهور نوعا من القابلية للاستعمار داخل القاعات المظلمة في الوقت الذي تراه خارجها يحيا تناقضا مروعا بين ما يرفضه وما يقبله. انه يذهب الى السينما ليتسلى وقد صارت القاعدة لديه ان الفنان هو الانسان القادر على تسليته وقتل وقته وقد انعكس هذا في سلبية مقيتة ازاء اعمال ارادت ان توقظ وعيه .

لقد تبلد حسه ازاء ما يدعو للوعي ولم يعد قادرا الا من خلال ما هو حسي ومباشر على استثارة عاطفته تجاه موضوع معين . وقد تمثل هذا في خلال نصف القرن الماضي في الافلام التي تخاطب عاطفته الدينية او الوطنية. وحتى هذه قد تلقى بعيداً باعتبارها ليست بديلا عن مكان العبادة أو عن الخطيب السياسي الفعلي .

ولنا ان نتساءل اليوم لماذا رحب الجمهور بفيلم « كالعزيمه » (١٩٣٩) لكمال سليم والذي يعتبر على نحو او آخر ابا للواقعية المصرية بينما رفض تماما فيلما « كالسوق السوداء » (١٩٤٣) لكامل التلمساني ؟ ان الفيلم الاول يصور جزءا من عالمه ويقدم اهتماماته وعاداته وتقاليده وهو يصفق لاقدام بطله محمد افندي حنفي ـ الموظف الفقير ـ على القيام بعمل يدوي شريف يتفق مع قيمه واخلاقياته . ولكني قد استطيع اليوم ان اقول انه رحب به لان الحل ياتي يسيرا هينا بيد الباشا المستنير العطوف كما انه يصل الى ذروته التشويقية ـ طبقا لميثاق الناقد الاول ـ من خلال عقبات جمة تنتهي اخيرا بمعركة حامية يفوز فيها العروسان بالزواج لكي يندحر الاعداء .

لقد ارضى هذا الفيلم في جوانب عدة المفهوم السائد للسينما باعتبارها وسيلة للتسلية يتخذها هذا الجمهور ايضا وسيلة للتعويض والاسقاط عن الهزائم الكبرى التي يعيشها منذ عدة قرون .

ولكن كمال سليم ـ رغم هذا كله لم يستطيع الاستمرار في هذا الخط ، وتحول الى عكس مفهومه عن السينما(٥) .

اما الفيلم الآخر « السوق السوداء » فهو في تقديري اول افلام الواقعية العربية بمعناها المذهبي فهو يتناول مشكلة حاضرة وهي مشكلة اختفاء السلع الاساسية والمتاجرة باقوات الشعب في زمن الحرب العالمية الثانية . ومن خلال تضاعيف الحدث العاطفية والاقتصادية يصل الفيلم الى ذروة الحل عندما يندفع هذا الحل من غمار الواقع اليومي في الحارة الفقيرة اذ تقتحم الجماهير بنفسها مخازن تجار السوق السوداء . وتصبح المعركة هنا مبررة كخاتمة لابد منها . صحيح ان هناك ايضا حباً تعترضه عقبات ولكنه يظل محجما لتبرز المشكلة الاساسية على الصعيد الاقتصادي . وفيما يتعلق بالحب فان المشكلة الاساسية تبدو ايضا كعقبة كأداء تعترض مجرى نجاحه .

لماذا هاجم الجمهور ورجم مخرجه ؟ الأنه يخلو من الاغاني والمعارك (القاسم المشترك الاعظم في الافلام العربية) ؟ لابالطبع ولكن لانه يقدم جرعة من الوعي تحطم مفهوم التسلية في جانب كبير منه. ولهذا توقف التلمساني وتحول تماما بعد ذلك الى عكس مفهومه عن السينما كمخرج .(٦)

مع فيلم « العامل » (١٩٤٣) لكامل موسى اتخذ الجمهور موقفا مختلفا . كان الفيلم حافلا بكافة المشهيات (اغان ، خطب ، قيم مثالية ومعارك) ولكنه تناول مشكلة عمالية خاصة وهي حق العامل في التعويض عن اصابة العمل وهو حق لم يكن مقررا للعمال حتى ذلك الحين . ولكن الذين شاهدوه خرجوا يتظاهرون من أجل هذا الحق الذي صدر به بالفعل ـ تحت هذا الضغط ـ تشريع يضمن حق العمال في التعويض عن الاصابة اثناء العمل . ولم يستمر كامل موسى في هذا الخط لأسباب مختلفة .

يبدو لي انه من الضروري التوقف هنا ـ في محاولتنا التعرف على عناصر الموروث السينمائي العربي ـ امام تجربة السينما وثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر فهي جديرة بالدراسة من عدة زوايا :

أولا : من حيث ان الثورة المصرية ثورة وطنية حققت الاستقلال وساندت حركات التحرر الوطني في العالم الثالث .

ثانيا : من حيث ان هذه الثورة خلقت لنفسها مجموعة من الابعاد اهمها البعد الوطني والقومي المتضامنين مع كفاح شعوب العالم الثالث ثم البعد الاجتماعي .

ثالثا : من حيث ان الثقافة الرجعية والتقدمية معا

كانت لهما علاقة غريبة مع ثورة تحريرية بهذه الابعاد .

والان الى تجربة الثورة في علاقتها بالموروث السينمائي العربي .

بعد ٢٥ يوما من قيام الثورة بدأ اهتمامها بالسينما .(٧) بل وخصص مجلس القيادة مندوبا لمناقشة السينمائيين حول وسائل تثوير السينما . من هم السينمائيون ؟ نفس الكوادر القديمة وفي مقدمتهم الناقد المخرج بدرخان . وتظهر خلال هذه الاجتماعات اتجاهان رئيسيان انتصر منهما الاتجاه الاول .(٨)

ظلت نفس عناصر الموروث كما هي ، فعالة كما هي .

وخلال الخمسينات وهي الفترة التي شهدت اعلى مد لحركة القومية العربية استطاعت الكوادر القديمة ان تحاصر الاجهزة الثقافية التي انشأتها الثورة وان تستولي على مؤسساتها . واظهرت هذه الكوادر في هذه الفترة ما سمي بالفيلم الوطني الذي باركه نقاد هذه الفترة . لقد كان ذا تأثير يشبه تأثير الخطبة على الجمهور العربي . تارة يصفق ويهتف وتارة يدمع وتارة يصمم على الثأر . ولكن المحتوى الاوسع كان يجرف كل شيء .

في خلال الستينات ومع تبلور البعد الاجتماعي للثورة ممثلا في تطبيق الاصلاح الزراعي الثاني واعلان ظهور القطاع العام والتأميم وعدد كبير من القرارات الاشتراكية استطاعت نفس الكوادر السينمائية المهترئة ان تفشل تجربة القطاع العام . حتى اذا حلت نكسة يونيو ١٩٦٧ ، بدأت السينما المصرية تدخل سنوات الحلم واعني بها هذه المشروعات والاحلام السينمائية الهائلة والتي هيأت في جملتها المناخ الملائم لظهور جماعة السينما الجديدة في مصر كأول رد فعل لسيطرة الكوادر القديمة وغلبة مفهوم التسلية . كان جيل الثورة هو الذي طالب بحقه في التعبير عن الثورة .

ومع الانهيار الرسمي للقطاع العام السينمائي - عام ١٩٧١ تلاشت سنوات الحلم التي ظلت كالصحوة الاخيرة قبل ان يحل الانكسار .

واجدني هنا غير مضطر لتحليل كامل للتجربة الثورية في مصر ولكن انعكاساتها في مجال الثقافة امر يستحق الاهتمام لان حركة هذه الانعكاسات توازي الحركة العامة في كافة المجالات .

x لقد غلب طابع البورجوازية المصرية العتيد وهو التوفيق الكاذب بين الاضداد وحل الصراع الطبقي سلميا عن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات - غلب على افكار الثورة . واقول افكار لان الثورة التي اتخذت سبيل الاجراءات الادارية التي ادارتها كوادر عسكرية تتبع جيشا نظاميا لم تستطع ان تفرز او تربي كوادرها الخاصة فغاب التنظيم الشعبي الفعال وانتشرت الديماجوجية . وبالطبع لم تكن هناك اية نظرية تدعم التحرك الثوري في كافة المجالات . فلم يستطع احد ان يحدد ماهية الفن الثوري ولا ماهي مراجعه او يصف الامكانيات المتاحة لخلقه . ظل كل شيء هادئا على جبهة الثقافة وبخاصة السينما . كانت الثورة قطبا في جبهة عالمية معادية للاستعمار ومناصرة مادية وادبيا لحركات التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي وكانت السينما تتبع نفس النظم الانتاجية والتوزيعية والادارية القديمة وظل المفهوم القديم لدور السينما سائدا وكانت النتيجة الحتمية : انتصار البيروقراطية والطبقة الجديدة والكوادر القديمة معا .

اما الجمهور فقد ظل كما هو . ايهام بالوعي اما الوعي ذاته فمفقود فما زالت انماط التلقي لديه ثابتة ولا زال هو نفسه اميا وظلت السينما وسيلته الوحيدة للثقافة الشعبية . ما زال يعيش نفس التناقضات المروعة التي تتزايد حدتها كل يوم .(٩)

ويثور سؤال هنا . لقد حاول وريث التلمساني (السوق السوداء) توفيق صالح ان يعزز هذا الاتجاه في اعوام الثورة . حاول من خلال « درب المهابيل » الذي رفض فيه الاستسلام الجبري للحلول الغيبية ومن خلال « صراع الابطال » الذي ابرز فيه كفاح طبيب شاب ضد الفقر والجهل في ريف مصر ثم « المتمردون » الذي حاول فيه ان يقدم معالجة لازمة الفرد والديمراطية . لماذا تقبل الجمهور « صراع الابطال » تقبلا عظيما ؟ لان الفيلم يعمد الى الميلودراما وتعزيز نجاح البطل الفرد . هذا بينما لم يستقبل الفيلمان الاخيران بنفس الاستقبال لان الجموع فيهما تلعب دورا اساسيا حيث يتوارى البطل خلفهما وحيث تكون شحنة الوعي هائلة وهذان العاملان يناهضان مفهوم التسلية في الصميم . ثمة سبب آخر هو ان جماهير الثورة كانت تجد في الثورة عزاء وتسلية هائلين فامكانيات الحلم اكبر بكثير من آلام الواقع .

بيد ان هذا العرض لعلاقة الجمهور العربي بالوسيط السينمائي يظل ناقصا ما لم يعزز بدراسات ميدانية في مصر وفي سائر البلدان العربية .

النقد السينمائي كاحد اهم عناصر الموروث :

يمكن استخلاص السمات العامة التالية المميزة لاهم كتابات هذا الموروث :

١ - اعتبار الحدوتة المسلية التي تتمتع باكبر قدر من التشويق والمفاجآت والمآسي والضحكات - وحدة للفيلم لايهم المنطقية هنا بل من المفيد الا تكون منطقية.

٢ - اعتماد الحل الجبري الذي يعتمد على المصادفة وتدخل الغيب استنادا خاطئا الى الافكار الشائعة المغلوطة عن التراث الاسلامي والتي تكونت في عصور الانحطاط وهذا الحل يرضي الطبقات المحرومة من الوعي الطبقي والجاهلة بابعاد المشكلة الاجتماعية ويجعلها اقل مبالاة بمآسي الواقع باعتبار ان الحل آت لامحالة من خلف الغيوم ..... وهنا يمكن مداعبة الخلفية الغيبية الواسعة وشديدة العمومية لهذه الطبقات ..... وفي هذه الحالة يمكن اعادة

جدولة الفضائل والرذائل : فالحصول على المال رذيلة وكنزه لدى الاغنياء فضيلة وعدم قناعة الفقراء رذيلة وطيبة وعطف الباشوات فضيلة .
هنا اتخذ النقد دورا تبريريا لاستمرار معادلة الاستغلال القائمة .

٣ ـ اتخذ النقد دورا رياديا في تدعيم اسطورة البطل النجم . ولما كان هو الذي يملك وحدة مفتاح الحل فهو لايقهر ابدا ولا وجود لأية قوى اخرى في الفيلم تعادل قوته . وهو المسلي الاول الذي تعتمد عليه الحكاية . وقد انمى النقد تصورا مفاده ان معيار البطولة الذي يقدمه هذا البطل او ذاك هو المعيار الأمثل . وقد اورث هذا الجماهير سقوطا في الحلم ومزيدا من التناقض مع معطيات الواقع .

٤ ـ اعتاد التقسيم الاخلاقي للبشر باعتبارهم اشرارا او اخيارا ومن ثم فان الانماط السلوكية التي تقدمها الافلام هي الانماط المثلى باعتبار «ان الافلام صورة صادقة وحقيقية للحياة » وما زالت كتابات اليوم تؤكد على ان هذا الفيلم يحكي « قصة من صميم الحياة » . وخطورة هذا التقسيم واضحة اذ انه يسوي تماما بين المستغلين والمستغلين .

٥ ـ تمجيد اسلوب الحياة الاجنبي ـ وبخاصة الامريكي ـ واعتباره مثلا اعلى لأسلوب الحياة الوطني والقومي . فلا اشارة لتعليل التقدم هناك والتخلف هنا ولكن قبول بالحالتين كنتاج طبيعي او كقدر محتوم . ولكن ما هو التطور الذي كانت تدعو اليه كتابات الثلاثينات ؟ هو ان تكون شوارعنا نظيفة وقرانا براقة وحيواناتنا مفسولة حتى تبدو مبهجة للعيان ومبعث فخر لبلادنا . وقد ادى اسلوب الحياة الامريكية هذا الى تصاعدية في الحلم كانت الكتابات النقدية تزكيها .

٦ ـ اعتبار السينما الاولى (الهوليودية) نهاية المطاف ومثلا اعلى للسينما القومية . وقد راينا في الستينات والسبعينات وبعد التحولات الجذرية التي طرات على المنطقة رأينا نقادا ينعون حظ سينمانا لانها لم تصل الى مستوى افلام هوليود ويهاجمون بالطبع اي محاولة جادة في السينما القومية باعتبارها لاتحاكي هوليود . وتبلغ نسبة الكتابات التي تسابقت في هذا المجال (ومنها كتابات نظرية) ٩٠٪ مما يكتب عن السينما في البلدان العربية .

٧ ـ لان الناقد في العالم العربي والثالث عموما هو مثقف مستعمر فقد انصرف ولاؤه الفكري الاساسي لثقافة المستعمر السابق . لن نتحدث هنا عما تركه المستعمر فهذا معروف ولكن المشكلة تتعلق بالناقد المثقف الذي يتحدث ويفكر بلغة مستعمره السابق حتى وهو يعلن على رؤوس الاشهاد ولاءه لثقافة بلاده . انه يحاصر هذه الثقافة ضمن اطار ثقافته المستلبة فينقلب سجينا لهذا المزيج الثقافي الغريب في النهاية . ومن هنا وعندما يشاهد فيلما يحاول ان يستلهم او يحي صوراً للتعبير ماخوذة عن هذه الثقافة القومية تراه يبادر الى اتخاذ احد موقفين (وكلاهما يتوقفان على مدى ودرجة وعيه السياسي) :

أ ـ اما ان يعلن رفضه للعمل باعتباره غير جماهيري ومخالف لسينما الوضع السائد وقيمها الفكرية التي زرعها فيه المستعمر .

ب ـ واما ان يبادر الى الترحيب به والكتابة عنه باسهاب متبعا نفس الاساليب والمعايير الخاصة بالسينما الاولى . وهو حينئذ وعلى اقصى تقدير وفي رحاب شعار التقدمية الفضفاض يبارك الفيلم حين ينسبه الى افضل ما في تراث السينما الثانية ، متأثرا هذه المرة ايضا بقابليته للاستعمار وبارتباطه بمناهج التقييم الاوربية والامريكية التي يحكم من خلالها على جدوى هذه الاعمال .

ولنتأمل قليلا هذا الناقد الاخير (ب) عن قرب فالنوع الاول (أ) اقل خطورة لانه اكثر جهالة وتخلفا . صحيح ان تأثيره مازال هو الغالب في جميع الارجاء الا ان القيم والمعايير التي يستند اليها قد تجاوزها العصر ولم يعد المصدر هو هوليود كما كان . ولكن لاننا نعيش ازمة اتصال دائمة فما زال هذا الناقد ملكيا اكثر من الملك ربما لان المصدر لم يبلغه بعد بانه تغير . والمعادل السياسي والاجتماعي لهذا الناقد السائد (أ) يبرز أما عمالته الواضحة للامبريالية او قابليته للاستعمار ويكشف عن انتمائه الطبقي وحقيقة المصالح التي يدافع عنها . هذه هي النسبة الغالبة من النقاد (؟!) وهذه « الحفنة » تغري شرائح من البورجوازية القديمة والجديدة بممارسة الانتاج والتوزيع السينمائي باعتباره مصدراً للربح الوفير .. وهكذا تعاد صياغة معادلة التحالفات لتضم سائر اوليجاركيات البلدان المستعمرة وانظمة التهدئة وعملائها وممثليها في الفعاليات الاقتصادية الكبيرة والبورجوازية الطالعة وزعماء المدن والطبقات الجديدة . انهم يريدون هذه السينما لانها افضل محام عن مصالحهم وحين كان وطننا العربي يتعرض لأقصى الهزات الداخلية والخارجية ـ وهي هزات واضحة المصدر ـ كانت السينما العربية تقطع برنامجها الحافل لتقف دقيقة حداد ثم تواصل مع ايقاع متسارع تدعيم البرنامج « بنمر » جديدة تعزف على مقولة تكرر نفس الحكاية القديمة .

لنقترب قليلا من الناقد (ب) المبشر بالسينما الثانية (سينما الفن والموجات الهيومانية الجديدة) وانجازاتها

باعتبارها افضل مطمح ثقافي يسعى اليه . انه يندفع بحكم ثقافته الغربية الى اعتبار السينما فناجماليا خالصا وتجربة ذاتية محض. وهو يستبدل البطل الكاوبوي ببطل فردي نراه كل يوم يحيا تجاربه الخاصة ويتصادم مع المجتمع الذي غالبا ما يسحقه .

السينما هي شعر خالص ومحظور اي اقترب من المشاكل باعتبارها « مصدر المباشرة في الفن » وهو أمر مرفوض فتراث هذا الناقد لا يرفض الثقافة الغربية بل يمجدها باعتبارها بحثا عن الانسان في عالم مغلق او فسيح .(١٠) ولغة هذا الناقد لغة رفيعةمنتقاة متعالية في كثير من الاحيان حافلة بالمصطلحات وتحاكي ما يكتبه زعماء الفن للفن . ويستلهم هذا الناقد معايير التذوق من منطلقات اكاديمية تضع الفروق الفنية بين ما هو سينما وما هو ليس بسينما على اساس ان السينما هي الفن الخالص وموضوعاتها لابد وان تعكس هذا المفهوم « الصالوناتي » وهو بالتالي حريص تماما على استيراد هموم ومعالجات لاتهم القضايا القومية في قليل او كثير. وهذا الناقد يجد ميدان عمله الفعلي في نواد وجمعيات السينما التقليدية كما يجد منفذا من خلال اجهزة الاعلام الرسمية التي تبارك بالطبع خطواته .

والمؤكد ان حالة هذا الناقد تعكس الى حد كبير طبيعة العلاقة بين العالم المتقدم والعالم المتخلف او بين حضارات ما بعد الصناعة وحضارات الجوع ، وتعكس بشكل اخص العلاقة بين النقد البورجوازي الغربي والنقد في هذا العالم المتخلف . ولهذا فان هذاالناقد يتابع الاعمال بحرص ودأب (النقد المتابع) ويصف مايراه جيدا (النقد الوصفي) ويؤمن بالموضوعية (الليبرالية السياسية) باعتبارها قمة منجزات حضارة الاتمتة . فتعريف النقد عنده هو نقد الشيء بذاته لذاته، والفيلم يعني فيحدود رؤية الفنان الخالق . وفي هذا امان اكيد في الابتعاد عن السياسة . فيلجأ الى الاحكام العامة المطلقة المبهمة الفضفاضة . وليستخدم مصطلحات هيومانية لا تفيد احدا . حتى استخدام افلام السينما الاولى والثانية كشهادة على الانهيار الحضاري (قيام وسقوط الكيانات الامبريالية قديمها وحديثها) لايعني عنده سوى الرثاء للانسان من حيث هو انسان وضياع القيم الاخلاقية واختناق الحب في عالم قاس متعفن .

ولكن ما هو موقف هذا الناقد مثلا مما سمي « بالافلام السياسية » ؟ انها باختصار اعمال « جادة » ، « نظيفة »، « متقنة حرفيا » ، «مفرداتها موظفة جيدا»، «والقطع حقق انتقالات جيدة» و«كان التمثيل رائعا» و . . . .

وجمهور هذا الناقد كما اسلفت هو جمهور نوادي السينما وممن يتسمون احيانا بالصفوة . وتكمن خطورته في انه لايدين السينما الاولى تماما او اذا تجاوزها فلأن ثقافته الغربية تسمح له بذلك .

واخيرا ما هو موقف هذا الناقد من السينما الثالثة ؟ لم يحدث ان فرق واحد من هؤلاء بين السينما الثالثة والسينما في العالم الثالث . وهو يهلل حينا على حذر للنوعين باعتبارهما متجانسين ولكنها تظلبالنسبة له « موضة » لابأس من تجربتها على اعتبار انها ستندثر يوما (في هذه الحالة يعيش هذا المثقف حياتين متناقضتين : اسيرا لعالمة الاثير وقيمه البورجوازية الاصلية ثم متحدثا لبقا بلغة المستعمر عن اليسار . لدينا كثيرون من هذا الصنف .

الناقد (أ) يمثل ٩٠٪ من كتاب الابواب ومعدي البرامج وهو على علاقة وثيقة بالمنتجين والموزعين ويمثل في افضل الاحوال مندوب اعلان لهم .

الناقد (ب) يمثل « الصفوة » الباقية .

بقي الناقد الجديد ، الثالث . اين موقعه ؟

لنعرج اولا على تجربة "السينما الجديدة" في مصر باعتبارها الحركة الوحيدة المنظمة في اكبر بلد ينتج السينما في الوطن العربي .

بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ برزت الى السطح مجموعة من النتائج منها :

١ ــ ان التحالف بين البورجوازية العربية والقوى الامبريالية وثيق بدرجة تفوق الخيال .

٢ ــ ان اي نظام عربي مهما كان وطنيا معرض للاندحار ما لم تسنده نظرية قومية وتنظيم فعال . !!!

٣ ــ ان النظام في مصر بحكم التكوين الطبقي والثقافي لكوادره العسكرية لم يدرك ان تجربته مع الثورة الوطنية كانت قدانتهت في الخمسينات وان التغيير الفعلي بالنظرية والتنظيم الحقيقي كان قد تأخر بالفعل . !!!

كان جيل الثورة هو أشد الاجيال ذهولا واحساسا بالضياع . وكانت تجربة السينما فيما بعد الثورة قد برهنت تماما على صواب كافة النتائج التي توصلت اليها مراجعات هذا الجيل . كان لابد من احداث ثورة ولكن من داخل الثورة ، بل اشترط هذا الجيل ان تتم هذه الثورة حرصا على افضل ما تم التوصل اليه من خلال الاجراءات . كان يريد انقاذ ما يمكن انقاذه لانه كان قد صار مؤكدا ان القوى الامبريالية وحلفاءها المحليين التقليديين والجدد (الطبقة الجديدة التي افرزتها الكوادر العسكرية والجيوب الرأسمالية المندثرة وعناصر طفيلية اخرى) في سبيلها الى الاستيلاء الابيض (؟!) على السلطة اليوم او غدا .

في مايو ١٩٦٨ صدر بيان جماعة السينما الجديدة(١١) ولعل ما يعنينا اليوم في المقام الاول عند تأمل هذه التجربة هو ان نعتبر البيان بمثابة هجوم نقدي كاسح على الابنية القديمة المتصدعة . واعله من لغوالقول ان نقرر مدى الضراوة التي قوبلت بها الجماعة برمتها

من قبل عناصر الموروث القديمة ولكن رئيتها لم تتمكنا من التنفس الا من خلال اخر ما تبقى من الانجازات العظيمة لثورة يوليو . وكانت فترة ما بعد يونيو ١٩٦٧ هي فترة الحلم على الصعيد الثقافي . **لهذا استطاعت الجماعة ان** تقدم تصورا عمليا للسينما البديلة من خلال فيلميها « اغنية على الممر » و « الظلال في الجانب الآخر » . وقد بدت الجماعة بمثابة وحدة نقدية سينمائية انتاجية متكاملة قامت بتنفيذ عمليتين جريئتين بنجاح . كما واصلت الجماعة « وجودها » بشكل او بآخر من خلال حلقات البحوث والدراسات التي نظمتها لفترة تربو على سبعة اعوام .

قد لايعنينا هنا تناول الجماعة بمعيار النجاح او الاخفاق ولكن ما يعنينا في الواقع هو تسجيل بيانها كأحد اهم عناصر الموروث النقدي الجديد . لقد برهن البيان على اننا لم نكن متخلفين فقط عن ثورة السينما وتطور الوسيط وعلاقات الانتاج التي اخذت في اجتياح العالم منذ مطلع الستينات ولكنه برهن ايضا على مدى حاجتنا الى ثورة جديدة . وقد ابان البيان عن تصور ينطلق من موقع نقدي متقدم يربط بين جوهر العملية النقدية وبين سائر القنوات الحية التي تنتظم حركة المجتمع .

على الصعيد القومي كان بيان جماعة السينما تعبيرا موازيا لبيان جماعة السينما المصرية .(١٢) فمرحلة ما بعد كرامة مارس ١٩٦٨ قد حتمت اعادة تقييم لحركة النضال والوجود الفلسطيني ذاته . ويمكننا ايضا ان نعتبر البيان بمثابة هجوم نقدي اخر على الابنية المتصدعة في الساحة الثقافية العربية .

ويثور سؤال : هل ظل كل شيء هادئا بعد هذا الهجوم النقدي الشامل ؟ والاجابة بالنفي ولكن ... امكن استبعاد تأثير الهجومين وحصرهما بمباركات رسمية في غالبية الاحيان داخل حيز هامشي يتسع ويضيق تبعا **لتقلب الاحوال وتعاقب الاهوال ! فالمفهوم الاوسع** للوسيط السينمائي كظاهرة ثقافية في العالم العربي ما يزال على حاله . **ولم يحدث هذا الهجوم النقدي تأثيره الا في دوائر (تتسع بالفعل) بشكل مجرد وجودها نوعا** من المقاومة السلبية .

بيد ان اخطر ما يمكن تناوله ـ في هذه العجالة ـ هو المفهوم الذي طرحه كلا البيانين للانتاج والتوزيع . فمن المحال اصلا الانتقال من الهامش الى المحتوى الاوسع دون تقديم تنازلات نظرية جسيمة . كما ان نقل نظم الانتاج والتوزيع السائدة الى الهامش امر يهدد بنسفه ايديولوجيا تماما . وقد كان العمل في اطار « افضل الحلول المتاحة » بمثابة الضربة القاضية لجماعة السينما الجديدة في مجال الانتاج . هذا برغم انها مسألة يمكن النظر اليها بعين الاعتبار على الصعيد التكتيكي .

وفي الواقع ان الدراسات النقدية القليلة التي تناولت الهجمات النقدية ـ الانتاجية الجديدة قد افتقرت ـ في تقديري ـ الى ترشيد السينمائيين الجدد **الى ما يمكن التعرف عليه كطريق وحيد متاح في الظروف الراهنة لخلق سينما ثورية تظل ثورية طوال الوقت .**

وفي الواقع ايضا ان ندرة الدراسات التي تناولت «السينما الثالثة» ونظم الانتاج والتوزيع التي استحدثتها في بلدان عديدة كانت عاملا كشف عن « التقصير » النقدي في هذا المجال .

ان الاجابة على تساؤلات مثل ما هو الطريق الذي يجب ان تسلكه السينما الهامشية العربية (سينما التعبئة والتحريض) او كيف يمكن عمليا محاربة قوانين الرقابة الرجعية وانظمة الانتاج والتوزيع السائدة ؟ ـ **هذه الاجابة هي من صميم عمل الناقد العربي « الثالث »** اليوم .

ان الدعوة الى وجود السينمائي العربي القادر على خلق « السينما الثالثة » تساوي في اهميتها تماما ضرورة وجود الناقد الثالث الذي يعي المخاطر الكامنة في التبشير بالسينما الثالثة العربية دون نظرية نقدية عربية خالصة. ولا يعني هذا بالطبع اصرارا على نوع من المباهاة بالعرقية العربية ولكن المطلوب هو بيان نقدي عملي جديد يمكنه ان يبلور صورة المجريات الرئيسية لهذه النظرية .

ولعل ابسط الاخطار المحدقة بالدعوة الى نظرية نقدية قومية لسينما عربية فقيرة يتمثل في خطر انزلاق الناقد الثالث الى وهدة البيداجوجيا التعليمية والميلودراما النقدية . اذ انه يتخذ في هذه الحالة موقف المبشر والمعلم والمنظر الشديد الالتصاق بالنظرية الاتية من خلف غيوم الافكار(١٣) وحينئذ قد يتعرض لخطر عبادة المصطلحات وهو الامر الذي قد يؤدي الى الفوضى والغموض والافتقار الى التجربة واخيرا إلى اللاجدوى .

الناقد الثالث والحرب على جبهات ثلاث :

يفترض هذا العنوان اولا واخيرا وجود ناقد ثالث يمكنه ان يردد فعلا قول الطبيب شكري محمود (بطل « صراع الابطال » لتوفيق صالح) : « فيه امراض بأعمدة مالهأش علاج نافع الا لما نعالج المشاكل المزمنة » . ومثل هذا الناقد لابد وان يفتح ـ او تفتح عليه ـ النيران من ثلاث جبهات :

اولا : صراعه الشيء المشوب من اجل العيش . وهو صراع يستهلك قدرا لابأس به من طاقته الاصلية والاحتياطية احيانا . ولايمكن انكار تأشير ذلك الصراع على فاعلية الدور الذي يمكن ان يقوم به ومع افتراض انه قد ينجح في تحويل الصراع من المستوى الفردي الى الادراك العام باعتباره ممثلا لجيل كامل يعيش حالة صراع دائم اليوم الا ان قابلية استمرار نجاحه في هذا تظل امرا مشكوكا فيه . **فالجزئيات تطحنه عندما يبدأ التفكير في الكليات .**

ثانيا : صراعه السياسي من اجل « الوجود » . وهذه

ليست معركة ثقافية مجردة ولكنه يدفع فيها من كل شيء يملكه . وهذه هي في الواقع لعبة الانظمة التي يعارضها بالضرورة وبالطبيعة وبالحتمية نشاط هذا الناقد . فيحدث دائما ان تلجأ هذه الانظمة القمعية الى تشتيت نيرانه بمحاولات الاحتواء حينا وبالضرب على الراس حينا اخر . وتبدو هذه الضريبة مقابلا لاكتساب الخبرة النضالية العملية التي تنقله ـ كمواطن عربي اولا ـ من مقاعد المتفرجين الى اكثر مواقع المشاركة الفعلية التهابا .

ثالثا : صراعه على جبهة السينما رجعية كانت ام تقدمية بظلالهما المختلفة . يتعين عليه ايضا ان يعيد النظر دائما في صياغاته النقدية وان يعني بمشكلة التوصيل . عليه ان يحرص على تنقية مصطلحاته . وهذا صراع تقني لا معدى عنه . عليه ان يواجه مشكلة نقص المعلومات عن السينما القومية او الموروث السينمائي موضع اهتمامه وعدم توافر مصادر البحث الاساسية وصعوبة الاتصال والبيروقراطية في الاجهزة العربية المعنية .

خواطر نقدية عن جماليات السينما الفقيرة :

قد يمكن ان يسميها الناقد الثالث جماليات الجوع او جماليات السينما الفقيرة . كما يمكنه ان يقترح ملامح الجماليات ولكن المؤكد ان دعوته النظرية لهذه السينما التي لم توجد بعد في عالمنا العربي هي المفتاح الاول الذي سوف يسهم في العثور على مدخل عملي يخلق السينما العربية الفقيرة . قد يدعو هذا الناقد الى المشاركة الفعلية في النضال السياسي القومي كشرط اساسي لخلق سينما فقيرة مناضلة .

وقد ينبه الى اهمية الافادة من التجهيزات التقنية الحديثة كوحدات التصوير المتزامن الخفيفة واهميتها خاصة عند استخدام افلام قياس ٨ مم و ١٦ مم . وقد يفيض في شرح قيمتها الفنية والفكرية باعتبارها خرقاً صارخاً لنظام الانتاج والتوزيع الامبريالي السائد في السينما العربية اليوم وقد يفيد الناقد من تراث السينما المباشرة في رفض طرق التسجيل التقليدية واعادة خلق الحوار والاصرار على التسجيل المباشر بكل ما فيه من مبالغة « وقبح » لتحقيق ما يمكن تسميته « بثورة الصوت » وتوجيهها لنقل الصورة كاملة .

قد يشرح هذا الناقد القيمة التوثيقية للتراث الوطني والقومي باعتباره مرادفا للعزة القومية واعادة اكتشاف الذات . كما قد يفيد ذلك في الاشارة الى اهمية تسجيل تراث الشعب باعتباره احد مكونات الشخصية القومية .

قد يدعو الناقد الثالث الى ضرورة حل مشكلة التوصيل لخرق نظام التوزيع والعرض الحالي على صعيد السينمائي ذاته (قابلية اسلوبه للتوصل لأوسع قاعدة ممكنة) وعلى صعيد العرض في المدن والقرى .(١٣)

ـ قد يستطيع هذا الناقد ان يبين الفوارق الدقيقة وغير الدقيقة بين جماليات القبح والسينما الجميلة . وقد يقول ان جماليات القبح تتعدى مرحلة الشهادة الى مرحلة التحريض . بل قد يمجد القبح باعتباره واقعا لايريد السينمائي الثوري تجميله بل الكشف عن جمالياته الخاصة ونعني بها دمامته وعظمته وحيويته وقوته التاريخية ومدى التصاقها بنضالات وهموم واشواق اللحظة الراهنة . ومن هنا يكون للتحريض دوره في شحن المشاهد بشحنة كهربائية « عنيفة هادرة » ـ لطرد النوم والارواح الشريرة .

ـ على الناقد الثالث ان يجد اجابة واضحة على السؤال : لماذا تذهب الجماهير الى السينما ؟ واذا كانت تذهب للتسلي . فما الذي تستطيع السينما الفقيرة ان تفعله واين وكيف ؟ فليرفض ما شاء شعار « التلاحم بين السينما والجماهير » وليقل انه تعفن ولكن ليبحث عن بديل . وليقل ان خطة طويلة المدى للسينما الثورية لابد ان توضع .

ـ قد يدعو هذا الناقد الى تكوين الوحدات السينمائية على غرار الوحدات المناضلة . فالوحدة ينبغي ان تتكون من مخرج ومصور ومونتير والناقد ايضا . سوف يعطيها هذا التكوين قدرة على النفاذ من خلال الوسيط الى المتلقي . سيمنع عنها السقوط في العموميات كماسيمنحها صفة المجموعة المناضلة . قد يتولد عن هذه الخلية فكر يلتقي جدليا مع فكر مجموعة اخرى . وهذا سوف يعني ايضا تسخير كافة الامكانيات قبل واثناء وبعد الانتاج لتحقيق الهدف المطلوب .

ـ ان هذه السينما التي يدعو اليها يتم خلقها خارج اطار الانظمة الرسمية مهما يكن ولاؤها للقضايا القومية. فهي حينئذ ستحصل على اقصى قدر ممكن من الحرية النقدية . وهي سينما في الاساس قومية بمعنى ان اهتماماتها تنصب اولا واخيرا على قضايا النضال الراهنة وعلى الناقد ان يؤكد انه « من العبث ان يكون مرمى كل كاتب غير هذا المرمى » .(١٤)

ـ قد يؤمن الناقد الثالث بما يمكن تسميته « تنظيم التخلف » باعتبار ان التخلف على كافة الاصعدة ـ بالاضافة الى الضرورات النضالية التي سبق الحديث عنها ـ يشكل دافعا اساسيا لخلق السينما الفقيرة . فافتقاد الميكنة تعوضه اليد العاملة الفقيرة وافتقاد الطب الرسمي يعوضه الطب الشعبي و « الاطباء الحفاة » وافتقاد السينما الوطنية الكبيرة تعوضهاالسينما الفقيرة. وتنظيم التخلف هو عملية سياسية في المحل الاول قد يمكن تعريفه عسكريا بانه عملية التقاط انفاس بين الضربة والضربة بهدف الاستعداد وحشد الامكانيات والقوات

لتلقي اوتوجيه الضربة المقبلة بأقل قدر ممكن من الخسائر وبروح معنوية عالية ...... وتنظيم التخلف هو فعليا « تمجيد » الامكانيات المنعدمة ورفض لسيطرة نظم الانتاج والتوزيع الراهنة ومفهوم جديد تماما للسينما القومية النضالية . وعلى الناقد الثالث ان يبلور مفهوما نظريا حول تنظيم التخلف بين السينمائيين والنقاد (الوحدات السينمائية) في عالمنا العربي ..

ـ سيوضح لنا الناقد الثالث الفروق التي تنتظم السينما الثالثة وسينما العالم الثالث والسينما الجديدة والسينما الثورية الهامشية او السينما الفقيرة . وسيبين مدى الضرورة السياسية والاقتصادية والجمالية التي تحتم خلق السينما العربية الفقيرة .

ـ يؤمن الناقد الثالث بالجدوى الهائلة من جراء عملية تنظيم الاتصال واللقاء . وتنظيم الاتصال من اولى عناصر تنظيم التخلف . وما تحتاجه الوحدة السينمائية هو تنظيم اتصالاتها بينها وبين بعضها البعض وبين المجموعات الاخرى في الوطن العربي وخارجه .

ـ يرفض الناقد الثالث السينما الاولى باعتبارها تمجيدا لانماط القيم التي تحرص الثقافة الامبريالية على تنميتها كما يرفض السينما الثانية باعتبارها تعبيرا عن التمرد البرجوازي والاحاسيس الوجودية . وهذا ما لا نريده الان على الاقل .

ربما كان هذا هو بعض ما دار في ذهن الناقد الثالث . وهذه الدراسة ـ كما اسلفت القول ـ لاتحاول ان تقترح اجابات على ما يمكن ان يثيره عنوانها . ومرة اخرى ليست هذه محاولة ساذجة مني للايهام بحالة من الاستدراك العلمي السخيف . ولكنها قدتشكل ـ فعلا ـ محاولة لفهم الضرورة السياسية والجمالية لما يمكن تسميته بسينما عربية فقيرة من خلال تصور لدور النقد في فهم هذه الضرورة والدعوة اليها . هناك ايضا ما يمكن اضافته في هذا الصدد . وهو الامر الذي سيهتم به بالتأكيد النقاد الباحثون عن سينما عربية غير مستعربة.

هامش

(٢) من المفيد تماما ان نقرأ المقتطفات التالية من الكتابات النقدية التي رافقت انتشار الفيلم الامريكي في المنطقة العربية :
في العدد الاول من اول مجلة سينما أتوغرافية مصرية صدر في ١٠ مايو ١٩٢٣ كتب رئيس تحريرها عن « بحر ذلك الفن الواسع الذي اصبح اليوم يعمل فيه الالاف وقامت بكشف اسراره عشرات المجلات حتى لقد تفردت امريكا وحدها بخمسين او يزيد » .
« صناعة السينما : ليقدم اثرياؤنا فالربح مضمون » وفي مارس ١٩٣٢ نشرت « الكواكب » نداء في ختام مقال لها عن صناعة السينما تقول فيه : « هل ينتبه اغنياؤنا الى هذه الحقيقة وهل يدركون ان السينما اليوم من موارد الكسب والغنم » .
بيد ان اقوى دليل نقدي وجد في هذه الفترة وكان له اكبر تأثير على تكريس الفكر السائد (المتحالف مع الاستعمار) كان كتاب « السينما » (١٩٣٦) الذي وضعه كميثاق المخرج احمد بدر خان . وهو المخرج الذي كان بنك مصر قد اوفده لدراسة الفن السينمائي في باريس وعاد من بعثته ليؤكد المفهوم الامريكي تماما وعلى نحو سافر في كتابه ـ الوثيقة . والواقع ان كتابه يعد اول مساهمة نقدية حقيقية تؤصل لهذه الفكرة في السينما وهو يستحق دراسة تفصيلية منفصلة حيث انه لايمكنني هنا الا ان اورد استشهادات محدودة . هذه عينات منها :
« لوحظ ان القصة السينمائية (السيناريو) الذي يدور في اوساط بسيطة كاوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدودا، لان السينما ـ قبل كل شيء مبنية على المناظر . وان الطبقة المتوسطة من الشعب ـ وهي السواد الاعظم من رواد السينما ـ لاتحب ان ترى العالم الذي تعيش فيه ، بل على العكس تطمح لرؤية الاوساط التي تجهلها وتقرأ عنها في الروايات . فمهما قدمنا لهم درامة قوية ذات عقدة متينة فهذه الدرامة لاتنال استحسانهم لانهم يعيشون في نفس الجو الذي جرت فيه حوادث الرواية .
ويجب ان تتخلل الفيلم مناظر فخمة واماكن شائقة طريفة ، نضيف الى ذلك شيئا آخر وهو ان السينما يجب ان تعلمنا شيئا جديدا كنا نجهله فالافلام التي ترينا كيفية ادارة محرك او صناعة المنتجات تسترعي انتباه الجمهور وهذه الافلام عظيمة النفع لتعليم الشعب وتثقيفه ، كذلك الافلام التي تصور لنا بلدان العالم وحياة السكان فيها . المتفرج يميل الى المغامرات التي تمثل في مناظر جميلة خصوصا ان كانت غير مالوفة لديه . ذهابنا الى السينما معناه رغبتنا في السياحة فيلذ لنا ان نرى بلادا لاتتيسر لنا زيارتها وتعرف معيشة اناس بعيدين حتى نقارن بينها وبين معيشتنا ، فالافلام التسجيلية التي تصور المناظر الطبيعية للبلاد ـ وموضعها في البروجرام بعد الجريدة مباشرة ـ تكون غالبا جافة اي مجرد مناظر تتابع في غير ما انسجام وما يلزم لها هو (سيناريو) متقن يؤخذ من اماكن مختارة لان المكان الذي يؤخذ منه المنظر يساعد على اظهار جماله . فيجب ان تكون الاماكن التي يجري بها الفيلم اماكن طريفة وهذا ما يهتم به مديرو الشركات العديدة ليجدوا سوقا لافلامهم التي يتنافسون في اخراجها . ولا تكفي قوة الموضوع وروعته ان لم تجر الحوادث في مناظر جديرة بهز قلوب الجمهور ، واليك بعض الاماكن التي تليق ان تظهر في شريط سينمائي . المسرح ، الموزيك هول ، ادارة جريدة ، فندق كبير ، البورصة ، المصيف ، سباق للخيل مخازن الازياء ، النوادي الرياضية ، نوادي القمار ، الاوساط الصناعية ، معسكرات الجيش ، المرافىء الصحراوية ، البواخر ...... الخ .
المشاهد الخلابة هي مستلزمات الفيلم التجاري الناجح . والحركة هي السبب الاساسي لنجاح الافلام الامريكية وهي من اهم قواعد السيناريو . يجب ان نفهم الحركة في ابسط معانيها فهي الجري والقفز والمطاردة والقتال ... الخ ولكن لايجب ان

توجد في الفيلم حركة لا لزوم لها بل يجب ان يشعر المتفرج انها اتت عفوا لتزيد من قوة الفيلم لا لتخرجه عن الفكرة الاساسية للرواية ، وسأحاول ان افسر لك الحركة بشكل اوضح في الرقص وركوب السيارات والطيارات والقطارات والمشي في حديقة او شارع اى كل ما ليس بسكون . وبمعنى آخر الا يجلس شخصان او اكثر على كراسي السينما تحاكي الطبيعة ، الطبيعة المملؤة حياة ، ولذا سميت الصور المتحركة . ومتفرج السينما يريد ان يشاهد شوارع غاصة بالجماهير ورجالا ونساء واطفالا كلهم نشاط وحياة . اتى ليرى طيارين وسباحين اتى ليرى المراقص والحانات في صخبها وجلبتها وحركتها الدائمة . فاذا كان فيعرف العلماء ان الحي هو الذي يتحرك فهو في نظر رجال السينما ذلك الذي يقفز .

الحب :

الحب اساس لكل سيناريو ، ولكنه الحب المعرقل الذي تعترضه العقبات . والحب في السينما ابسط منه في قصص الادب والروايات المسرحية فلا تحليلات نفسية دقيقة ولا صراع بين المرء وضميره : لا شيء من كل هذا بل المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة او امرأتين تتنازعان حب رجل . وهذا خير ما يمكن تصوره للسينما .

يسر الجمهور رؤية الحيوانات الجميلة كالقطط المدللة او الكلاب الامينة او القردة النبيهة .

الخلاصة :

وخلاصة القول ان السيناريو المتقن يتكون من قصة حب يدور حول ثلاثة او اربعة اشخاص في بلد جميل المناظر او في منازل بديعة المنظر في مدة قصيرة ، ويتخلل القصة عقبات سواء كانت طبيعية ام طارئة ، تضع سعادة الابطال وسلامتهم في خطر ، ويستحسن ان يتغلب الابطال على العقبات فيذللونها ويفوزون في النهاية .

ويشرح بدرخان مهمة الرقابة ويحددها في نقاط اهمها : منع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة ولاسيما التعاليم الشيوعية . ويبرز وعيه بحقيقة دور الوسيط السينمائي واهميته في نهاية كتابه فيقول « تنفرد السينما بخاصية دون المسرح وهي انها اقوى وسيلة للدعاية حتى فاقت في ذلك الصحافة وتعتمد عليها الروسيا والمانيا وايطاليا في نشر دعوتها السياسية » .

(٣) في عام ١٩٢٣ نشرت مجلة « الصور المتحركة » رثاء لموت البطل والاس ريد جاء فيه :

« لقد انسدل الستار الاخير على حياة والاس ريد وقد حرم من ثمرة جهاده في الاعوام الاولى والاخيرة ، في الحين الذي كان يعمل لاكتساب مجد جديد . انا ناسف ان الستار الفضي لن يعكس على صفحته صورته الفياضة والى اولئك الذين احبوه وسروا لرؤيته على الستار نعزيهم لفقد هذا البطل الكبير ...... لقد كان مثال الشباب الامريكي دائم الابتسامة حر الرأي لا يهتم بالعالم وآلامه ...... كان بابه مفتوحا للقاصدين ... كان البطل المحبوب من خادمه ......

(٤) من اهم بنود قانون الرقابة الصادر في عام ١٩٤٧ انه :

- لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء .
- يراعي في تصوير الكباريهات الا تكون قذرة .
- تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية او التي تحتوي دعاية ضد الملكية ...... او العدالة الاجتماعية .
- مناظر الاخلال ، بالنظام الاجتماعي بالثورات او المظاهرات او الاحزاب .
- تحبيذ الجريمة بين العمال او بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم .

- ويتفق البند الثالث مع ما جاء في توصيات الناقد بدرخان قبل احد عشر عاما وبعد نحو ثلاثين عاما وفي عام ١٩٧٦ صدر قانون الرقابة الجديد الذي لم يختلف عن سابقه سوى في التلميح الواضح دون التصريح النصي . وهو الامر الذي يكشف لنا عن ان القضية الاساسية ما تزال كما هي منذ خمسين عاما .

(٥-٦) او هذا ما يمكن استنتاجه من قراءة افلامهما بعد ذلك .

(٧) في ١٩٥٢/٨/١٨ صدر أول تصريح للقائد العام يقول فيه عن السينما انها « وسيلة من وسائل التربية والتثقيف ولكن عندما نسيء استعمالها نهوي بانفسنا الى الحضيض وندفع جيلا من الشباب الى الهاوية » .

(٨) كان يمثل الاتجاه الاول معظم السينمائيين تقريبا وكان بدرخان يمثلهم حين قال :

« اننا نقر حضرة مندوب القيادة العامة على ان السينما يجب ان تنتقل الى مرحلة جديدة لتوجيه الشعب وتثقيفه لكن دون اغفال لمهمة السينما الاساسية كأداة للتسلية » ...... ثم لوح بدرخان للمندوب بالقيمة الاقتصادية لأتجاهه « ان صناعة السينما في مصر هي ثالث صناعة تستفيد منها الدولة من الناحية الضرائبية » .

اما الاتجاه الثاني فقد كان مقتصرا على صلاح ابو سيف تلميذ كمال سليم القديم وممثل « العزيمة » و « العامل » و يسقط الاستعمار (١٩٥٢) وهو حسين صدقي . وقال ابوسيف ملخصا مطالب السينما من الحكومة هو ان تغير الاخيرة نظرتها للسينما « فما زالت ترى ان هذا الفن من وسائل الترفيه والتسلية فقط ...... انه يهدف الى الارشاد والتوجيه الى طريق النور» « اما صدقي فقد قدم برنامجا اصلاحيا يناسب طوباويته ولكنه نشر بعد ذلك مقالا صارخا يعلن فيه انه « لابد من انقلاب في السينما كانقلاب ٢٣ يوليو ...... لابد من سقوط رؤوس وانهيار عروش ...... » .

(٩) من نافذة احد الاتوبيسات المحشوة بالادميين في احد شوارع القاهرة في يوم قائظ تأملت مليا اعلان عن فيلم اسمه « الحياة حلوة » ترى فيه ابطالا يستمتعون بحياة لاوجود لها هنا . تأملت مليا الوجوه المكدورة المعروقة كانت تتامله . ومن المؤكد انها تساءلت :

« أين حياتها هي ...... الحياة الحلوة ؟ »

بعد ذلك بعدة سنوات وعندما اتيحت لهذه الجماهير الفرصة خرجت في يناير ١٩٧٧ تحطم دور السينما التي كانت تعرض افلاما عن عوالم لاوجود لها في حياتهم . كانوا ينتزعون الافيشات في غل مكبوت (سماه ارباب النظام فيما بعد بالحقد) وانطلقوا يحطمون الملاهي التي تصور فيها هذه الافلام والتي تعتبر طريقا للوصول الى الثراء ...... هنا يتعاظم تأثير السينما وهنا يمكنك ان تتلمس نقطة تماس قوية بينها وبين واقع الجوع . حقيقة ان اصحاب الملاهي ومنتجو الافلام لم ينتهوا ولكن المعطيات المختلفة اليوم يمكنها ان تقول شيئا مختلفا عن الجمهور العربي في اواخر السبعينات .

(١٠) يتحدث فانون في « معذبو الارض » عن حالة الشيزوفرانيا الوطنية (!) تلك عندما يورد مقطعا من قصيدة للشاعر رونيه دوبستر بعنوان « وجها لوجه اما الليل »

« ما كانت السيدة وحيدة .
بل كان لها زوج .
زوج ممتاز .
يروي راسين وكورني
وفولتير وروسو
والاب هيجو والفتى موسيه .

وجيد وفاليري .
وكثيرين غيرهم .
في القسم الرابع والاخير من بيان شباب السينما عام ١٩٦٨ طالب الشباب بخلق مناخ صحي عن طريق الثقافة السينمائية .....

(١٢) منذ فترة ليست بالقصيرة والسينما العربية مغرقة في موضوعات غير متفاعلة مع الواقع . وهي ضمن معالجات سطحية كونت في مرور الوقت صيغا وخلقت اعتيادا عند المشاهد العربي وساهمت بهذا الشكل او ذاك في تخدير وعيه ، وبالتالي ابعاده عن عموم قضاياه الملحة في مواجهة معسكر العدو الامبريالي الصهيوني والرجعية العربية .

وخلال مسيرة الفيلم العربي برزت محاولات جادة طموحة للتعبير عن الواقع ، لكن هذه المحاولات سرعان ما اخفقت تحت وطأة طوق الاحتكار السينمائي الذي كان يعمل في وعي ويقظة للحيلولة دون القيام سينما عربية هادفة . الا ان تطور الاحداث السياسية دفع بالضرورة الى سينما جديدة لكنها هي الاخرى لم تكن في مستوى الاحداث ، لذا جاء اغلبها اصلاحيا في موضوعه ومثقلا بتركات الفيلم التقليدي في شكله . لكن عمق الجرح الحزيراني في ١٩٦٧ افرز القدرات الشابة المؤمنة بالجماهير ودفعها نحو تحقيق اشرطة سينمائية تحمل الكثير من المزايا والخصائص للفيلم البديل مضمونا وشكلا اشرطة ناقشت الهزيمة وعكست المواقف الصامدة لابناء شعبنا ، وتحدثت في جرأة عن القضية الفلسطينية وعن المقاومة المسلحة التي يخوضها الشعب العربي الفلسطيني .

ومن هناهمية السينما الفلسطينية وضرورة تطويرها كي تستطيع الوقوف في جدارة الى جانب المقاتلين الشجعان وتعكس حقيقة وتصور مراحل كفاح الشعب العربي الفلسطيني لتحرير ارضه وتعكس الماضي وتستشرف المستقبل . ومثل هذه السينما ينبغي ان تنمو وتتطور ضمن جهود منظمة مجتمعة لان المبادرات الفردية تبقى محدودة مهما عظمت . لذلك وجدنا نحن ـ المهتمين بشؤون السينما والادب والفكر ، المتحدثين في هذا البيان ـ اهمية تنظيم تجمع سينمائي اطلقنا عليه اسم « جماعة السينما الفلسطينية » على الاسس والمبادىء الاتية :

١ ـ ان الهدف الاساسي لهذه الجماعة انتاج الفيلم الفلسطيني الملتزم بقضايا الثورة الفلسطينية واهدافها ضمن افق عربي ذي مضمون ديمقراطي تقدمي .
٢ ـ العمل على التوصل الى الشكل السينمائي البديل المتفاعل جدليا مع المضمون .
٣ ـ تضع الجماعة خبراتها وانتاجها في خدمة الثورة الفلسطينية وتخدم قضية الشعب العربي الفلسطيني .
٤ ـ ان الجماعة تعتبر نفسها مؤسسة من مؤسسات الثورة الفلسطينية او العربية المؤمنة باهدافها .....
٥ ـ تتخذ الجماعة من مركز الأبحاث في م . ت في بيروت مقر عمل لها .....
٦ ـ تضع الجماعة لنفسها خطة عمل .....
٧ ـ اما الاهداف العملية التي تسعى الى انجازها فهي :

ضمن الانتاج ،
تحقيق افلام ثورية تحشد الجماهير حول الثورة .....
وضمن الوثيقة ،

انشاء مكتبة سينمائية (ارشيف) .....
وضمن التعاون
توطيد العلاقة مع الجماعات السينمائية الثورية والتقدمية في العالم والمشاركة في مهرجانات السينما باسم فلسطين ......

(مقتطفات من بيان جماعة السينما الفلسطينية)

(١٢) في عام ١٩٥٩ اعلن احمد سيكوتوري في خطاب له امام المؤتمر الثاني للكتاب والفنانين السود في روما انه « ليس يكفي ان تؤلف اغنية ثورية لكي تشارك في الثورة الافريقية وانما ينبغي ان تضع هذه الثورة مع الشعب .... وحينئذ سوف تنبثق الاغاني من تلقاء ذاتها ..... »

(١٣) دعا فانون الى ضرورة خلق اسلوب متصادم « مليء بالصور ، عصبي ، فياض بالايقاع ، تسكنه هنا وهناك حياة انفجارية ، غني بالالوان ، برونزي ، ملوح باشعة الشمس ، عنيف هادر كتعبير عن قتال » .

(١٤) في مايو ١٩٤٧ نشرت مجلة « دنيا الفن » المصرية لابراهيم بك رمزي جوابا عن سؤال هو : السينما رسالة ام تجارة ؟ قال : اعتقد ان لينين انما كان يعبر عن يقينه حين قال : « ليس كالسينما في رفع الشعب من الجهالة العامة في وقت سريع الى الاستنارة الشاملة وليس افعل منها في تنمية الروح وتصويرها . واذا كان هذا صحيحا فمن العبث وفقدان الوطنية الا يكون مرمى كل كاتب في مصر غير هذا المرمى ، انها خيانة للوطن اذ لجانا الى روايات منقولة عن الاجانب في حياتهم الخاصة لمجرد تلهية شعبنا بصور ومناظر لاغاية لها .....

غــــراهام غـــرين

حيـاة روائي جـوال

بقلم الناقد : ف • س • برتشيت

ترجمة ◻ يوسف عبد المسيح ثروة

اين هو غراهام غرين الان وماذا يفعل ؟ طالما كنا نتساءل لسنين عديدة. ان انضج الكتاب الانكليز كان يزور لندن زيارات خاطفة في السنوات العشر الماضية ، انه رجل يحب الغموض ، وعدم الظهور ، مفضلا رفقة جماعات سرية ، وهو في الوقت نفسه مولع بالسفرات الجوية الطويلة ، وقد سمعت انه حضر مؤتمر قناة بنما في واشنطن ، مع انه ، على ما اعرف ، ليس من الناس الذين يعنون بحضور المؤتمرات . اكانت تلك منه نزوة او تعلقا بشيء مثير ، الامر كله غريب بالقياس اليه. لقد عاد الى بلفاست ، على ظهر طائرة الكونكورد ، بلفاست التي لا يشجع مطارها على شيء من الطمأنينة والراحة ، ان لم نقل ان في مهب رياحه الكثير من الرعب والخوف . لكن الرجل ليس من الناس الذين يخشون شيئا ينتظرهم في الغيب ، فهو قد يهبط من الجو في اسنسيون او كوبا او هايتي او هاوائي او سايغون او في بيته في اناكابري او في فيينا او في الطريق غير المسموح بها في المكسيك عندما كانت الكنسية عرضة للاضطهاد . ان المخبرين الصحفيين يصلحون لان يسلكوا هذا المسلك، اما الروائيون الانكليز فقلما ينحون هذا المنحى ، انه اذا كان له ان يستقر في مكان ما لشهر او شهرين ، فلا بد له ان يكون في شقة ما في باريس ، او انتيس . وهنـاك امسكت به اتصلت به تلفونيا في تلك البلدة ، فاذا بصوته الضاحك ، المتآمر ، يجذبني اليه بقوة وعنف ، ويعيد الاتصال بصداقته التي عرفتها على مدى اربعين عاما . لقد رحب بي باحد الشواهد التي استشهد بها من كونراد ، اذ وجد فيه الكلمات الملائمة لوضعه الذهني . كان الرجل عاطلا ، لا يعمل شيئا بانتظار اصدار روايته الجديدة (العامل الانساني) وهو (يشعر بثقل رصاصي يجثم على تبطله الذي يعز على الشفاء) . ان الكتاب يحبون الكلمات ، ولا سيما غرين الذي كانت لثغته القريبة النطق من الفرنسية في حرف (الراء) . غرين، ببشاشته ولطفه وتمنعه ، ومكانته المتسامية وموقعه المتميز ، كان لا يطاول ولا يغالب .

يعود نسب غرين بعض الشيء الى الاسكوتلنديين ، فقد كان روبرت لويس ستيفنسون من اقارب والدته ، اما ادنبره فلم تقصر في عرفان فضل الكاتب ، اذ منحته شهادة الدكتوراه في الادب ، وقد سارت كمبيردج على هذا المنوال اذ منحته عضوية الشرف .. ومع ذلك ، فالرجل لندني ، بكامل وجوده ، انه بقامته المديدة وساقيه الطويلتين ، وبدلته الداكنة ، يشبه الرجال الانكليز الاعضاء ، في نادي وايت او ريفورم او الاثينيوم ،الرجال القاطنين بين ومبول وسانت جيمس والباني . وفي تلك

الاماكن كان غرين يعيش ، وهـذه الاماكن قـد تتوسع لتشمل المنطقة التي تجاور كوفينت غاردن التي طالما كان يغشاها مع اخيه السيرهك غرين ...وحين التقينا اقسمنا اغلظ الايمان ، باننا لم نتغير على مدى السنين ، وتبجحنا متباهين باعمارنا وبصحتنا الجيدة ، كما يفعل الشيوخ في السبعين من سنهم ..

وفي ذات يوم منذ سنوات خلت ، كان غرين فـي غرفته في كيمبردج ، وهناك التقيت بالمصادفة بفورستر ، الذي قال بالحرف الواحد : (ان اثاثي يخجلني ، حين يقدم مصورو التلفيزيون الى غرفتي) . ويكاد يكون الامر نفسه بالقياس الى غرين حين يتحدث عن شقته في ماريتا ، تلك الشقة البشعة التي يقطنها الكاتب . وفي هذا الصدد ينبغي لي ان اقول : كنت اتصور ان الكاتب الروائي الذي عاش في الباني ، لابد انه يعيش الان في احدى البيـوت الجميلة الوردية ، المقامة على متاريس انتيس القديمة المطلة على البحر وعلى الحدائق ، حيث يلعـب شيوخ المدينة المتقدمون في السن لعبة (الباولز) طوال اليوم .

كان من الغرابة ان تجده في هذه العمارة الضخمة الحديثة بما فيها من شرفات كونكريتية متماوجة الامر الذي حدا به الى القول : (كان المرفأ القديم ملاصقا لجدران الغرفة التي اتخذت منها مسكنا لي . كانـت الغرفة جميلة الى ان شيدوا حوض السفن الهائل هذا ، حيث تمخر فيه يخوت وزوارق النزهة . والى ذلـك الوقت كنا هادئين ومرتاحين .) لقد كانت الزوارق والسفن مكتظة في (مارينا) مما كانت تتسبب في اثارة ضجة جراء اصوات محركات الزوارق فضلا عن الروائح الكريهة المنبثقة منها ، هذا عدا عن الحفلات الصاخبـة الجهنمية . كان غراهام يكره الضوضاء ويبتعد عنهـا عند اشتدادها . وهذا ما لجأ اليه دائما . كانت الشقق واسعة رحبة كفيلة بالوظيفة المطلوبة منها ، اي الملائمة بالضبط لرجل يعيش ويعمل وحيدا . كانت الغرفة التي يستخدمها لنشاطه العملي بسيطة كأنها مكتب من مكاتب الدوائر الرسمية . وعلى مائدة تواجه النافذة تجثم لعبة من صوف تتمثل سنجابا او ارنبا ، عـدا عـن ملفين او ثلاثة ومصباح ولا شيء سوى تلك الاشياء . وعنـدما سألته : (الا تتعب عيناك وانت تعمل في مواجهة الضوء الساطع ، الذي يعشي البصر ، الذي تعكسه اصبـاغ اليخوت البيضاء ؟) اجابني : (ستعتاد على ذلك) ثم استطرد : (ان ما يرهق عيني ، امعان النظر في شخوصي باستمرار .) ومما يحتفظ به غرين من صور وكتب ، صورة ملونة للوناردي ، وهو يحلق بمنطاده سنة ١٧٨٩ فضلا عن الفي كتاب موضوعة بترتيب وتنسيق علـى رفوف بيضاء . ان غرين يملك الالوف من الكتب عـدا هذه ، في شقته بباريس . (انه يحتفظ بدواوين الشـعر هناك . بحيث يستطيع ان يستشهد بشواهد كثيرة من الشعراء ككلوف وبراوننغ وهاردي . ان غرين ليس كاتبا حسب ، بل هو كذلك قارىء نهم ، بالاضافة الى انه كان امينا لمكتبة (بودلي هيد) ومن هنـا كان اطلاعه الواسع على عناوين الكتب وتواريخها واصداراتها الاولى . ثم انه مهتم بتجارة الادب اكثر من غيره من المؤلفين ، كمـا هو مهتم بجمع التحفيات ، فعنده مثلا مجموعة متكاملة من منشورات دار نيلس كنا معتادين ان نشتريها انا وهو منذ سنة ١٩١٠ . وهو يشعر كما شعرنا بشيء كثير من التعاطف مع تلك الكتب . وهو فخور جدا بالهجوم المقذع الذي تعرض له بسبب روايته عن هايتي ، ذلك الهجوم الذي دبرته حكومة هايتي ، على نطاق واسع بحيث شمل كل سفاراتها ، في ارجاء العالم ، متمثلا في كتاب ضخم .

كان غرين يعنى عناية متميزة ، في صباه ، بكتب المغامرات والرحلات الرومانسية . فقد ترعرع جيلنا على قصة (جزيرة المرجان) لبالانتين ، وشيرلوك هولمز ، وقصة (الرداء الاخضر) لجون بوشان ، وقصتي (هــي) و (مناجم الملك سليمان) لرايدرهاغارد ، اما الكتاب الذي دفع بغرين للكتابة حقا ، فهو قصـة (افعى ميلانو) لمارجوري بـاون ومفادها حكايـة تتحدث عن مؤامـرة ايطالية ، عن مكيدة معينة . وقد سيطرت فكرة المكيدة على الكاتب بحيث اخذت بتلابيبه دون فكاك . ان الرواية الانكليزية غنية بكتاب معروفين من الدرجة الثانيـة كالخبيث (ساقي) وايفلين فو وف . آنستي . يتساءل غرين متعجبا ، لماذا يضع الاكاديميون كتابات هؤلاء الكتاب في الدرجة الثانية . اننا جميعا نتذكر اولئك الكتاب ، غير ان غرين يتذكرهم بعاطفة . ومن هنا كان رضاه تاما بالفترة الوسطى من اعمال ويلز و (هو الامر الذي اكده غرين واعتز به) كما ان غرين كان معنيا عناية خاصـة بالمشروبات الروحية ولا سيما اصناف الوسكي التي كان يجمعمنها العديد من النماذج في سانت جيمس ، فضلا عن اصناف البرندي التي كانت تستأثر باهتمامه . كان ابو غراهام مديرا لمدرسة ابتدائية ، ومن هنا كانت خلفيته خلفية ادبية واهتماماته كذلك . ومع انه لم يعن بكبلنغ كبير عناية ، الا انه يعتبره شاعرا ذا شأن . ان الرجل الذي كان الوسكي أثيرا لديـه ، كما كان القسس ومظان السوء ، والمدن الاستوائية والصحاري ... تملأ وحدته سلسلة من القراءات المنوعة بالانكليزية والفرنسية . ان الروائي الذي يحشر انفه في مناطق العالم المضطربة ، ولا سيما فيما يحدث في مساربها ناقد ادبي ملحاح . وقد بدأ عمله الفني ، كما يبدأ العديد من الكتاب الانكليز ، كاتبا معقبا في الصحافة الاسبوعية الجادة .

انه لا يميل الى الكسندر سولجتسين باستثناء روايته (آب سنة ١٩١٤) اما رواية سولجنتسن (يـوم واحد في حياة ايفان دينسوفتش) فلا يحتملها لما فيها من اسلوب تقليدي كما يعد (ارخبيل كولاك) (سلافونية) قصيرة النظر . ومن بين كتاب امريكا يحترم ماركيز في

الوقت نفسه . (وهذا امر يدل على ما يتميز به من روح نقدية معمقة ومتنوعة) .

ومع انه في الثالثة والسبعين من عمره فهو رشيق، متحفظ وخجول ، اما شعره الاشيب فقصير تتدلى بعض خصلاته هنا وهناك على رأسه الاصلع . اما عيناه الزرقاوان ، فتحيط بهما حلقتان حمراوان ، وهما يشبهان عيني صياد ماهر . بينما يداه قويتان ، كيدي صانع بارع ، كما تتمتع اصابعه الطويلة بالقوة الفائقة نفسها . على ان صوته ، الجهير ، يتميز بقوة آسره ، مؤنسة . بينما انفه يشير الى حياة خاصة تتمتع باستقلاليتها وحريتها في جو متميز متفرد ...

اما معظم ايامه فيخصصها لتنقيح المئتي كلمة التي يكتبها يوميا في مسودته الاعتيادية ، حيث تجد فيها تصحيحاته التي تشبه خيوط العنكبوت البلزاكية . انه ليس كاتبا مكثارا ، فكل فقرة يكتبها يجب ان تكون دقيقة وفي محلها . ومما تجدر الاشارة اليه كرهه الشديد للالة الكاتبة ، لذلك فبعد ان تستنسخ مسوداته على جهاز «الدكتافون» الذي اهداه اليه الكسندر كوردا ، يرسل شرائط المسودات الى انكلترا لتطبع هناك .. ومما له دلالته ، بصدد فن الكتابة والتأثيرات التي تتضافر على صياغتها في شكلها النهائي ، يحدثنا غرين عن كل ذلك بقوله : (ان كل الكتاب لديهم شيء مما يتصف به العميل المزدوج ، لذلك فاحدنا يؤمل ان يكون عميلنا المزدوج ، ذا صلات شخصية مفيدة) ..

قال غرين ذات مرة ، انه تأثر على نحو ماساوي برواية جوزيف كونراد (سهم من ذهب) مما حدا به المضي في الكتابة الرومانسية الاستبطانية . كان هذا الامر كثير الحدوث بالقياس الى حيله ، فالتأثر بمرديث وهنري جيمس وآخرين ، كان واردا . غير انه الان ، لا يريد ان يكتب ما لا يتميز بالوضوح والجلاء (كماهي الحال بالنسبة لكتابات ايفلين وه) التي تسمح (بضياء الواقع المربك ، لان ينفذ في كل مكان) . ذلك (ان كلمة الواقع فيها صلابة لا تعرف للين معنى .) .. وحين سألته (الست تفتقد لندن ؟) اجاب (كلا ، ، صحيح ان المناخ هنا رطب ، ولكني اغادر هذا المكان ، عندما يصبح مكتظا بالناس وصاخبا . ذلك انني لا احتمل الضجيج .) وعندما سألته (هل تفضل الازمات السياسية الخارجية ، على الازمات الانكليزية الداخلية ؟) رد علي قائلا : (ان السياسة البرلمانية الانكليزية لا تهمني في شيء . ومع ذلك فكتابي الجديد يطبع الان في لندن . ان المرء يقترف اخطاء صغيرة مزعجة . لقد ذكرت مثلا ، ان السيارات العمومية تنحدر في سيرها في شارع سانت جيمس ، في حين الامر على الضد من ذلك ، لذلك وجب علي تصحيح ذلك) ثم لما سألته (لماذا تسافر كثيرا) اجابني : (لقتل السأم) وفي ذلك ما فيه من دلالات . السأم ؟ ان هذه الكلمة المبتكرة الذكية المثيرة لدى روائينا ، المنطبقة بغناها في الصور الانسانية الاخاذة ، بواقعيتها ، كلمة ذات شأن ، فهل يدرك كاتبنا مفارقات الحب المأساوية الكوميدية ، هل يدركها في الولاء الانساني وفي الايمان ؟ هل سيطر السأم عليه حقا ؟ ام انه يضع على وجهه قناعا ليدافع عن نفسه؟ على ما اعلم ، ان الرجل سريع التعاطف والاهتمام . احسب ان غرين يشعر بسأم كل الكتاب الذين يعيشون في اجواء خيالاتهم وتهويماتهم وتصوراتهم .

فالكاتب حين ينتهي من قصته ، تتلاشى شخوصه، فيعقبها الفراغ . لذلك فهو يسافر كي يقتنص شخوصا جديدة ، تحل محل شخوصه السابقة . ومن هنا مبعث نهمه الذي لا ينطفيء اواره ، في البحث عن التجارب ولا سيما في التقاط الناس الغريبي الاطوار . فمثلا انه يعنى عناية دقيقة برجال الكهنوت ، بنوع خاص مثير من هؤلاء ليصبحوا مادة كتابته . ففي السنتين او الثلاث الماضية ، داب على زيارة شمال اسبانيا بصحبة احد هؤلاء الشخوص ، لانه كان يهتم اهتماما استثنائيا باكتشاف نوع من انواع الشراب الابيض . فكانت سفرتهما ممتعة.

وقد كان غرين متعلقا اشد التعلق بالكتب التي تعنى بادب الصبيان ، بما فيها من مغامرات ، وما تثيره هذه المغامرات من احلام وتهويمات ، حتى ان واقعيته في هذا الشأن كانت تتسم بروح مغامرة . ثم تأتي الى الروح العدائية التي تكمن وراء حياته الشخصية ، فما هو السبب في تكوين هذه الروح ؟ ربما يعود السبب الى حياته المنزلية البائسة . غير ان الامر ليس كذلك على الاطلاق . ذلك انه يذهب في سيرة حياته (نوع من الحياة) الى انه وجد لديه ذهنية مزدوجة عندما كان صبيا . لقد كان بيته السعيد في مدرسته المعروفة جيدا، حيث كان والده مديرها المثقف السمح الطباع ، الدمث الاخلاق . ولكن الابن حين كان يجتاز باب بيته ، ليدخل في رواق المدرسة ، كان يشعر شعورا دراميا بانه شخص مستهدف . فهل كان يشعر بذنب الخيانة ، لقد وجد نفسه ممزقا بين ولاءين ولائه للتلاميذ وولائه لوالده ، ومن ثم كثيرا ما كان يشعر بالوحشة والوحدة ، والانفجار في اليأس الاسود .

وهو الى الان ، ربما يعتقد بنوع من (العصاب الكئيب) وهذه الحال هي حال الكثيرين من الكتاب ذلك ان مهنة الكتابة تضغط ضغطا شديدا على الاعصاب . فحين تدرك النار احدهم في بداية اليوم ، سرعان ما تأتي عليه في نهاية ذلك اليوم . اما التناقض الظاهري بشأن غرين ، فيتمثل في نشأته . فقد ترعرع في أسرة ذكية لطيفة، اسرة جميع افرادها من الناس المحبوبين الناجحين بحيث ان كل فرد من افرادها يعتز كل الاعتزاز بكل فرد اخر منها .

قلت له ذات مرة : (ثمة طفل في اغلب الاحيان في رواياتك ، يتعرض للعذاب والالم ، او يشهد الانحلال والتفسخ ، مثلا ابن البولس السري ، في روايتك (نهاية

القضية) او الصبي في (السرداب) فاجابني مؤكـــدا ذلك الواقع بقوله : (زرت غرفة بوليس سري لا تحقق من الامر) ان الرؤية العيانية بالنسبة اليه ضرورة لامناص منها ، لانها تمد عمله بمعين الحياة الذي لا ينضب . ومما قاله بشأن الاطفال : (انني في الحقيقة لا احب الاطفال ، حتى عندما كنت طفلا ، لم أكن لاستطيع ان استمع لاصوات الاطفال .) ومع ذلك فقد كتبت العديد مــن الكتب للاطفال . وفي مقالة رائعة تحت عنوان (الطفولة الضائعة) يرينا الكاتب مدى اهمية الطفولة بالقياس اليه وبالنسبة الى معظم الفنانين ، وفي شاهد من قصيدة اثيرة لديه قريبة لقلبه نجد ما ياتيذكره: (في الظلال القديمة ، في بواكير الفجر ، حيث هامت الطفولة ، ولدت احزان العالم العظيمة .)

وفي اكسفورد انضم الى أحد الاحزاب السياسية اليسارية ، ولكنه سرعان ما انسحب من ذلك الحزب .

السفر يغويه ويعزيه ومن الامثلة محاولته الحصول على عمل في الصين ، ان رجل الاعمال مازال يتحرك في باطنه ، كما ان حلما طاف في مخيلته ، هو ان يصبح ذات يوم قنصلا لبلاده .

او ينضم كاحد الضباط الى (البحرية النيجيرية). غير انه لم يستقر به المقام الا في مهنة التعليم والصحافة الاقليمية ، وكتابة رواية رومانسية لم تنته قط عـــن الحروب الكارلية . و (علة ذلك تعود الى مطالعة كتابات كونراد) و (حياة جون ستيرلنك) لكارليل وهو افضل ماكتبه كارليل على ما يذهب اليه غرين بكل امانـــــة واخلاص . (وهذا امر له دلالته في منحناه الفني والادبي) ومن الرحلات الخارجية الحاسمة التي لم يكن يوما ما ليتصور انه سيتفرغ اليها، بصفته شابا انكليزيا، مبتعدا عن التدين ، اهتداؤه الى الكنسية الكاثوليكية الرومانية، ولم يكن ذلك انطلاقا من قناعته الشخصية ، بل بسبب هيامه بفتاة كاثوليكية ، تزوج منها في خاتمة المطاف . كان تعلقه بزوجته شديدا ، فرأى ان مشاركته بعقيدة زوجته بالذات قد يضمن سعادته . وقد اختار وزوجته بيتا متواضعا في الريف ، فيه اجواء رومانسية . وهناك انجبا طفلين . غير ان الكاتب المعتزل الذي لا يقر له قرار لم يحتمل روابط الحياة العائلة فبعد عشرين سنة من تلك الحياة انفرط عقد الزواج . اما سبب ذلك بالضبط فيعود اليه ، لانه قضية خاصة به . ان المرء لا يستطيع الا ان يخمن الامر فيعزوه الى حاجته الى (بيداء حريته) كما كان بنجامين كونستانت يسمي تلك (الحرية) التي كانتمهيمنة علىنفسيته كلالهيمنة،بحيثاصبحتالسمة العاطفية المتغلبة على كيانه . قال ذات مرة انه يكاد يرغب في ان يكون له تفاني رجل الدين ، او قداسة القديس ، الذي تحول الى تلك القداسة من رجل شرير خاطىء . وبطريقته المخلصة ، يقول : ان اهتداءه الى احضـــان الكنسية كان نوعا من انواع المقامرة . غـــير ان ارتياده للكنيسة كان يضفي عليه ظلالا من الكآبة . وبسبب ذلك وجد نفسه مضطرا للجوء الى التحفظات السرية ، ومع ذلك ، كان للاهوت سحره بالقياس اليه ، لانه كان يمقت الكالفينية، كما كان يفعل بطله روبرت لويس سيتغنسن.

ولما كان الكاثوليك في بريطانيا لا يشكلون الا عشـر السكان ، واغلبهم من الارلنديين ، فان غرين اختار ، على علم ، ان يكون في جانب الاقلية . وقد سره هذا الامر كثيرا في مطلع اعماله بصفته كاتبا كاثوليكيا مهتديا . غير ان عاقبة اهتدائه يمكن ان ترى في رسـالة بعث بها الي سنة ١٩٤٨ ، وقد نشرت الرسالة في مراسلاته مـــع صديقته الحميمة اليزابيث باون ، وقد جاء فيها : (انك تتذكر قول توماس بين المأثور : (ينبغي ان نعنى بالحفاظ على خصومنا مما يحيق بهم من جور وظلم .) وهنا يجد الكاتب فرصا عظيمة والتزامات خطيرة ، اكثر مما يجده الكيميائي أو عميل العقارات . . انني أؤكد مرارا وتكرارا على اهمية حرية الفرد . ان الحرية ، بضمنونهـــا غير الاسير ، تشجعنا على الطواف ، على نحو تجريبي في ذهن اي كائن بشري ، كما انها تقدم الى الروائي بعدا اضافيا ، هو بعد التعاطف . و (هذا امر ينبغي ان يكون مفهوما في بلد كانكلترا) وحين سألته : (انك كنت تبدو لنا كانك شخص بروتسطنطي وكاثوليكي في الوقت نفسه، اي انك تمثل انسانا جينسينيا .) أجاب : (كلا ، لم اكن ذلك الانسان) وبعد ان رفع ذراعيه فوق راســه اضاف : (ان في صورة الصلب الجنسينية ترفـــع الذراعان فوق الراس .) وعندما تساءلت : (كنا نظن ان موررياك أثر فيك ، فما رايك ؟) اجاب : (لم اقراه الا بعد وقت طويل من شروعي في كتابة الروايات بوصفي كاتبا كاثوليكيا . وحتى في ذلك الوقت لم اكن اعد (روائيــا كاثوليكيا) الى ان صدرت روايتي (صخرة برايتون). وعند ما قلت : (ان هذا يبدو واضحا جدا هناك ، بحيث لم تستطع ان تتصور النادلة البروتسطنطية ، محقة في بحثها عن العدالة .)

اجاب : اني اكدت على آرائي كثيرا في ذلكالكتاب، وقد ذهبت المذهب نفسه في روايتي في (جوهر المسالة) وهذا الكتاب من أشهر كتبي شيوعا ، ولكن صلتي بـه انقطعت منذ زمن ..

ان غرين سيد من سادة الرواية والقصة ، غـير ان جمهور القراء الذي يقبل عليه ، لا يفعـــل ذلك الا لاحساسه ان ايمانه بالقيم القديمة لميعد لها سند يذكر، فنحن كالعديد من شخوصه ، نشعر كأننا موجودون في المطهر (لافي الجحيم ولا في الفردوس) في حالة مؤسية من الخطيئة ، لاننا فقدنا ايماننا ، ولان ضميرنا قـــد انقسم على نفسه ، وفي هذا الصدد يقول الكاتب : (ان النساء والرجال يشعرون دائما بالخطيئة . يشـعرون بالالام التي تسببوا فيها ، بأكاذيبهم وخياناتهم .) وقال مستطردا في هذا الشأن : (ان الفكتوريين كان يحتفلون

ويحتفون بما كان يرضيهم ، بينما كنا نحتفل بما لايرضينا) . ان هذه الفكرة فكرة عامة بالقياس اليه. على اية حال فان غرين كاتب روائي واخلاقي ، ولكنه لم يكن يوما واعظا . و (هذه قضية طالما ركز عليها واهتم بها اهتماما خاصا) .

وعندما سألته عن العنف في ايامنا هذه ، قال : (انا اميل الى العنف) وهذا الامر يذكرنا بقوله المأثور. في روايته (الكوميديون) اذ يشير فيه الى حدين : الى ان العنف يمكن ان يكون تعبيرا عن المحبة ، فالاول (يقصد العنف) تعبير غير متكامل عن الشفقة، بينما الثاني تعبير متكامل عن الانانية . غير انه شخصيا يخاف خوفا شديدا من العنف .

وقد لعب الخوف دورا بارزا في رواياته كما لعب الاثم مثل هذا الدور ...

وعند سألته عن السبب في كثرة سفراته ، اجاب: (انني اسافر لانني اريد ان ارى المشاهد بنفسي، لانني لا استطيع ان ابتكرها ابتكارا (فذلك الخط من الدخان الداكن او السحاب الاشهب ، الذي تمتاز به حدود بارغواي في رواية (القنصل الفخري) ينبغي ان يرى راي العين من اجل ابتعاث فكرة عن الريف (في ذلك البلد) بجملة واحدة . انني لا اكتب دائما عن الاماكن التي زرتها . ان بعض سفراتي كانت اما بالمصادفة واما بدعوة خاصة . فقد ذهبت الى كينيا في غضون ثورة الماو ماو . ولست استطيع ان اذهب الى تشيلي لانني كنت صديقا لاليندي . وقد قطعت ليبريا من الغرب الى الشرق مشيا قبل الحرب ، ولم اكتب (جوهر المسألة) الا بعد اقحامي في الخدمة الخاصة اثناء الحرب العالمية الماضية . وفي اغلب الاحيان كان حلم من الاحلام الغريبة يدفعني دفعا الى كتابة قصة او كتاب . اما (ساحة المعركة) التي اثنيت (يقصد الناقد برتشيت) عليها ، فقد شرعت في كتابتها بسبب حلم من الاحلام.)

وقد ذهب ذات مرة الى عالم نفسي كاثوليكي ، ليستشيره في موضوع احد الاحلام ، فطالبه بكتابة كل احلامه ، ومن هنا ، فلا عجب اذا كان يحتفظ بكتاب سداه ولحمته العديد من الاحلام .

ملاحظة :

مما سبق يتضح لنا ان فكر غرين ، بتفتحه الفضفاض على الحرية المطلقة ، ينبغي ان يدرس من خلال حياته ورواياته وكتبه دراسة نقدية معمقة ، لان في فكره كثيرا من السلبيات وكثيرا من الايجابيات، الا ان الذي يشفع له اخلاصه لفنه وقدرته التعبيرية الاخاذة ، وشمولية عالمه الروائي الذي يحتضن اصنافا كثيرة من ابناء البشر المسحوقين ، وكل هذه الامور ترينا مدى ما يستطيع الكاتب الجاد فعله في عالمنا الراهن .

عادل كامل

إسماعيل الشيخلي

وفكرة البحث عن بيئة فاضلة

● مدخـــل :

مضت فترة طويلة من الزمن دون ان امتلك الاندفاع او الشجاعة في الكتابة عن فن اسماعيل الشيخلي ، او عدد اخر من المبدعين . الا عن فن الفنان الذي يجذبني ، او الذي أجد فيه قيمة لا بد ان تذكر ، وان يكتب عنهـــا .

وحالتي مع اسماعيل الشيخلي ، قد ابررها بالشكل التالي ، فاقول ، ان افراطه في الجانب الجمالي ، والمتكرر كذلك ، وموضوعاته القليلة ، واجواءه المتشابه ، كلها اسباب كانت تبعدني عن حب هذه الاعمال ، فكيف الكتابة عنها اذن ؟ بيد ان الناقد المسؤول عن اظهار الجانب الموضوعي ، الان ، هو الذي يدفعني للكتابة ، فاسماعيل الشيخلي او فنه بالاحرى ، ليس بالامكان التغاضي عنه ، لاى سبب كان ، ومن هذه الاسباب ، كتابتي عن فنه الشاعري ، وعن موضوعاته العراقية الخ ومن هذه الاسباب ايضا ، ان الشيخلي قد واكب الحركة الفنية في العراق فترة طويلة من الزمن ، وانه ما يزال مثابرا على العمل ، والتجديد كـــذلك .

● التكرار :

يخيل لي ان الفنان في العراق ، قد فهم الاسلوب على انه تكرار بعض الوحدات ، او الموضوعـــات ، او الالوان ، وانه فهم ان تكوين الشخصية يتأتى من خلال ذلك . فلا يجوز للفنان ان يتحرر من طرازه الفني ، والا فانه سيتهم بفقدان الاسلوب ، أو بالتجريبية . وافضل مثال لهذا النوع من الفنانيين مانراه في اعمال ، حسن عبدعلوان ، وفؤاد جهاد ، ومكي حسين ايضا ، من الفنانيين الشباب ، وسعد الطائي ، وضياء العزاوي ، وراكان دبدوب ، من الجيل المتقدم نسبيا ، وحافظ الدروبي ، وفائق حسن ذاته ، من جيل الرواد . ــ وهناك امثلة لا تحصى ولا تعد ــ ودون شك ان اسماعيل الشيخلي ، لم يجر تغييرات واضحة في أسلوبه ، ولا في التقنية التي يستعملها . وقد يكون هذا الحكم قاسيا ، أو خاليا من الموضوعية . وانا لا اتفق مع الفقرة الاولى ، ولا الثانية . ولكن مثل هذا الحكم يبقى فرضية، وبحاجة

الى حكم آخر . فهذا الحكم فيه كثير من القسوة لانه يغفل فكرة الفنان لمعنى هذا التكرار ، أهو اسلوبي أهو دلالة على فقدان الخيال ؟ اهو يشير الى تجذير بعض المشكلات ؟ وخاليا من الموضوعية لانني شخصيا لا امتلك رؤية تاريخية تثبت ان الفنان سار في طريق مغلق ، او العكس .

ومع ذلك ، فقد دافع الفنان عن نفسه ذات مرة قائلا انه عندما شاهد بعض النماذج من اعماله لعدة فترات ، اكتشف الفارق ، والنمو الموضوعي في اسلوبه . وقد اتفق مع الفنان او لا اتفق ،لكن هناك اسباب لهذا التكرار اذكر منها :

اولا : فكرة الفنان عن الاسلوب الذي يعبر عن طراز فني متقارب او « متجانس »

ثانيا : وان يعبر هذا الاسلوب عن الموضوعات المختارة للفنان ، أو المنتقاة .

وثالثا : لربما يعبر عن نمو طبيعي عند الفنان ، بدل ان يعبر عن عالمه المحدود ، أو افكاره المكررة .

فهذا التكرار في التقنية ، والموضوعات ، والبنية في الانجاز عامة ، تقنعنا بانها تمتلك العديد من الشروط التي ذكرتها ، والاسباب الملحة . فالفنان محافظ في المعالجة ولا يرغب بتجربة عدة أساليب ، أو عدة رؤى في النظر ، وقد يكون ، لاسباب مقاربة ، يسعى لتعميق افكاره الشخصية ، منها موضوع القرية والقرويات والجانب الشعري في الرسم .

بيد ان تأمل أعماله ، عمليا يكشف عن هــذا التكرار الضروري ، اى هذا التكرار الذي يعمق فكرة اساسية عند الفنان : فاسماعيل الشيخلي لا يرغب بالتخلي عن القرية ، ومناخها ، وناسها ، وعذوبتها من وجهة نظر رجل يعيش في المدينة ، وما يزال يمتلك الحنين الى طفولته وماضيه السحري او الشفاف . ذلك لانه في كل لوحة ، يعود الى تصوير جانب ما من جوانب نفس الموضوع ، ومن وجهة نظر واحدة او متقاربة . فالقرية عنده قرية في عرس ، جميلة ، عذبة، صافية وخالية من الغبار : وذلك لانها قد تعبر عن وجهة نظر الطفولة اليها وليس من قبل اي وجهة نظر اخرى . فالتكرار اذن يكشف عن فكرة تصوير نفس التجربة - كما عنـد نوري الراوي - وربما نفس زاوية النظر . ويمكن ان نتوصل الى النتائج التالية ، لهذا التكرار :

ــ ان تجربة الفنان مستمرة ، أو متواصلة ، في التعبير عن موضوع واحد . وانه لهذا السبب لا يخاف من تهمة التكرار التي ستوجه اليه .

ــ وانه من خلال تفكيره بالاسلوب ، سعى للابقاء على طريقته ، بشكل تلقاي او بشكل تعوزه التلقائية . فالناقد يجد عنده عشرات الاعمال المكملة بعضها للبعض الاخر ، كما يجد عنده العديد من الاعمال الزائدة . بيد ان كل هذه الزيادة قد تبرر في صالح تجذير الموضوع ، او التأكيد على الاسلوب ، وعلى ذاتية او شخصية الفنان .

ــ ومع ذلك فالناقد . وان برء هذا التكرار في الزيادة ، في نمط العمل ومناخه وتقنيته ، فانه مسؤول عن المبالغة عند الفنان في نمط او مناخ او تقنية العمل . ومسؤول ان يثير مشكلة تتعلق بمخيلة الفنان ، اولا ، وبالسهولة التي يمكن ان ينجز فيها عمله .. لكن الفنان قد يبرر فكرته عن الايفاء بالتجربة ، ولا اعتقد انه يبرر سرعته في انجاز العديد من الاعمال ، تلك السرعة التي تجعل العمل مشابها الى عمل اخر سبق ان نفذه الفنان ــ الا لتعميق فكرته .

ولقد رغبت ان ابدا دراستي عن اعماله ، من هذه النقطة الحرجة او المعقدة ، الى حد ما ، والمرتبطة بقيمة العمل من الناحية الفنية والفكرية معا بالذات ، وانني لهذا السبب مسؤول عن تحليل محتوى هــذه الاعمال ، وقيمتها ، حتى اتوصل الى نتيجة موضوعية او قريبة الى مثل هذه النتيجة .

● مرحلة فائق حسن او فترة التكوين

لقد ترك فائق حسن اثره بشكل واضح علــى العديد من تلامذته ، ويخيل لي ، ان نضال هؤلاء الفنانين ، بعد فترة التلمذة والدراسة في الخارج ، انصب في رغبتهم لا في التحرر من هيمنة فائق حسن وحسب ، بل من التأثيرات الغربية . وهكذا سنرى نضال اسماعيل الشيخلي المستمر في العثور علــى شخصيته ، وفي نفس الوقت ، نضاله للتخلص مــن تأثيرات استاذه .

ومع اني اتفق مع ملاحظة كاظم حيدر ، القائلة : انه من الافضل للفنان في العراق ــ والعربي ــ ان يبدأ من نهاية فنان عربي ، مطورا هذه النهاية الى بداية جديدة تعبر عن نمو حقيقي للفن عندنا . الا ان فنانينا لا يجدون في هذه الملاحظة معناها العميق . وعلى العكس من الجميع فقد عبر اسماعيل الشيخلي ، مثلا ، عن نفس موضوعات استاذه : القرية ، القرويات ، البدو ، الخ ولربما بنفس الحساسية والشفافية . ويمكن ان نفهم هذا للاسباب التالية : انهما درسا الرسم في باريس ، وتأثرا بالمدرسة الباريسية . وثانيا : انهما يمتلكان تجربة متقاربة . واخيرا ، انهما حاولا عدم الخروج عن اللوحة الواقعية ، او الوصفية .. ولكن اسماعيل الشيخلي ، سيتجه باسلوبه الى مجال اسلوبي آخر، بل ومن خلال رؤية مختلفة عن رؤية فائق حسن. فاللوحة عند الشيخلي تتخلص من التفاصيل الواقعية،

ومن التكويـــن المدرسي الواضح ، في محاولة للتعبير بأسلوب اكثر قربا الى المدارس الحديثة الاوروبية . وهذا ما فشل فيه فائق حسن عندما جرب الاسلوب التجريدي ، واعتبره غريبا عليه فيما بعد . أما الاخر ، الذي تصل اعماله الى المستوى التجريدي ، فقد عبر عن تحرره من فائق حسن ، بالتحرر من المفهـــوم الاكاديمي ، وهذا ما دفعه للابتعاد عن فائق حسن ، في تكوين الشخصية ، ولكن هذا الابتعاد ، لم يفصله عن بدايات مشتركة عند الاول ، او عند الجيل الاول برمته .

ويمكن ان نلاحظ ، ان اسلوب الشيخلي ، بعد ان تحرر من هيمنة فائق حسن ، التي كان يفرضها بقوة امكانية وسحر الوانه وتنفيذه ، في المجال التالي : اولا : ان اللوحة عنده تعبر عن (بنراما) ، أي عن مناخ احتفالي ، يصور السعادة واقاصي النشوة . فهذا الفنان الذي يذكرني بروح (روبنس) ، خص الحياة برؤية لا تعرف الحزن . انه (دوفيه) الاخر ، السعيد بالهواء والاشجار والناس والحضارة ايضا . ثانيا : ومن الناحية الاسلوبية هناك فارق كبير بينهما ، فقد راح الشيخلي يختزل الاشكال ، وحتى الالوان ، الى مساحات لونية متراقصة وكأنها تصور حفلـــة رقص قروية ، غنية بنورها المشع ، الدائم . ثالثا : كما انه عبر عن استقرار في الرؤية او الاسلوب لم نجده عند فائق حسن ، المتقلب المزاج ، والحنين الى الواقعية دائما . فاسلوب الاخير ، مختزل ، موسيقي ، وعميق في بساطته ، ومتكرر ، وهذه هي مميزات اسلوبية لا تنفصل عن الرؤية . فالرؤية عند الشيخلي ، هـــي رؤية فنان عاشق للرسم ، ولمادة الرسم وهي الزيت بالذات ، هذا العشق الذي يبلغ درجة التصوف ، ولكن على طريقة الشيخلي وليس طريقة شاكر حسن آل سعيد ، ان الشيخلي نشوان وغنائي وقد عبر عن هذا الجانب ، بصراحة . تفوق غنائية اي رسام عربي او عراقي .

وملاحظتي النقدية عن هذه الغنائية ، انها وحيدة الجانب ، او قل انها تصور الحياة من وجهة نظر واحدة ، هي وجهة نظر الفرح دون الانتباه الى الجانب الاخر . اني لا اقول او اتساءل : لماذا لم يرسم الشيخلي ، منذ عشر سنوات على الاقل ، اية لوحة تصور الحزن او البؤس ، وان كان هذا السؤال مشروعا ، ولكنـــي اتساءل : عم لم يمزج الفنان بفرحه العام ، بعض التشخيصات المرتبطة بالانسان العربي ، او بالانسان في العراق ؟ صحيح انه سيرسم ، في معرض الحزب الرابع ، لوحة عن شهداء الجسر او الوثبة ، لكن هذه لوحة وحيدة ، واكاد ان افصلها عن طبيعة الفنان ، فهي غريبة عن نتاجه بشكل عام .

على اية حال ليست الغنائية تهمة . فقد يكون الشيخلي فنانا فكر ان يرسم من منطلق خاص جدا ، اى ان يجعل من الرسم قوة جمالية تعارض الاساليب الاخرى ذات المناخ المأساوي ، او قد كان الشيخلي يرسم الى طبقة اجتماعية خاصة . او انه كان يرسم لنفسه ، ولارضاء سروره العميق بالحياة .. بالتالي ، فان هذه النتيجة تبقى من مميزات اسلوبه ، وتبقى بحاجة الى دراسة أعمق .

● حول موضوعات الفنان :

للقاص غالب هلسا ملاحظة عن تكرار القاص في العراق لموضوعاته ، ثمة فكرة يعيدها الكاتب باشكال اخرى . ا يقلد نفسه ! واتذكر ان بول فالري قد قال ، بان الفنان لا يبلغ درجة ان يكون فنانا ، الا بعد ان يقلد نفسه . ولا اعتقد ان هناك تعارضا بين الرأيين. ذلك لان الفنان مطالب ان يكون هو ، هو ذاته ، في مجمل نشاطه واعماله وتفكيره . وان التطور الذي يحدث عنده ، ينبغي ان يكون عميقا واصيلا . وبيكاسو افضل مثال على المزاج المتقلب والقريب ، فهذا الفنان مر بكل المراحل تقريبا ! ولكن بيكاسو كان هو ذاته دائما لا في بل في بخله ونوادره (شخصيته)

وبمعنى ادق ، وبالنسبة للفنانيين عندنا ، فاننا سنلاحظ ان هؤلاء سيكررون موضوعاتهم ، بشكـل واضح وترتيب احيانا ، دون ان يقلدوا انفسهم كما ذهب بول فالري الى ذلك : اى دون ان يقلدوا الشيء الخفي او الجوهري او السحري داخل اعماقهم . وان الناقد يستشف ، قبل كل شيء ، الموضوعات المحددة التي تطرق اليها الرسام او النحات ، وهي موضوعات لها صلة بالبيئة الاجتماعية ، وبوعي الفنان ، وبالمناخ المتخلف فنيا عامة. اى بعدم التعبير عن الثورة الداخلية، او عن الثورة في الخارج .

ومع ذلك فهذا الحكم لاينسحب على الجميع . وحتى في حالـــة انطباقه ، فان التبريرات التاريخية تسمح لنا بالبحث عن حقائق تبرر هذا التكرار ، بعض التبرير .

وفي حالة الشيخلي،الذي عالج موضوعات القرية، فان الناقد يستشف بعض الحقائق ، او بعض الاسباب التي دفعت بالفنان الى هذه المواضيع ، وبهذا الاسلوب ايضا .

فالفنان هو وريث جيل الخمسينات ، سعـى لتعميق الافكار الاساسية لذلك الجيل ، والتي ما تزال تمتلك الاصالة حتى يومنا هذا . ومن هذه الافكار ، الاهتمام بالواقع ودراسته وتجذيره . ولقد اختار هذا الفنان القرية . القرية النموذجية ، والتي تكاد ان لا تكون قرية في العراق ، او في اى قطر عربي : بل كأنها تصوير للفردوس . واعتقد ان هذا آت من دراســة

الفنان للمدرسة الباريسية التي اثرت فيه ، وايضا وبشكل اساس : للتعبير عن البيئة الخاصة بالفنان ، والتي من خلالها سيدرس اجزاء وروح هذه البيئة . فالقرية - لا المدينة - هي الفكرة التي تغلغلت في اعماق الفرد بالعراق ، والتي كانت وما تزال تذكر هذا الفرد بطفولته السعيدة ، فالمدينة ، غير واضحة ، وتشكو من الفوضى ، وما تزال قلقة ، وقد فقدت الكثير من تقاليدها .

واسماعيل الشيخلي ، كان قد اكتشف هذه الحقيقة بشكل واع او بغريزته القطرية الحساسة ، والتي اندفع بها لتصوير فكرة مثالية عن الماضي القريب ، او عن الماضي البعيد للردوس ، وللسلام والجمال .

فالقرية عند هذا الفنان ، قرية رمزية . فكرة مثالية . والشيخلي لا يرسم القرية الا من وجهة نظر تلقائية معبرة عن مشاعر الطفولة البدائية . فهذه القرية بسيطة ، وتخلو من الصخب والعنف ، انها مكان فسيح للتأمل الجمالي ، للرضا ، وللهدوء . فهي مثل مصيف او مصح للمريض . وقد يكون الشيخلي قد قصد بهذه القرية فكرته عن الهرب من المدينة وضجرها ومللها ، وقد يكون الشيخلي قد عبر عن النوازع الداخلية لسكان المدينة الذين يحملون في اعماقهم جذور الماضي البعيد القريب ، ولكنني اميل الى الراى التالي :

ان موضوع القرية قصد به الفنان ، اولا ، التركيز على الموضوع المحلي ، والمفهوم من قبل الجمهور ، وثانيا : انه جعل قريته مثالية . وقد قلت انه فعل ذلك باعتبار القرية تمثل خلاص المرء . ولهذا اهمل النقاد عندنا هذا التشخيص وراحوا يكررون نفس المقولة التي تقول : ان الشيخلي تخصص في رسم القرية ، والنساء القرويات .

« ولو تعمقنا في تحليل فرضيتنا الثانية ، من خلال اجزاء اللوحة الواحدة ، او الاعمال بشكل عام ، فاننا سنتوصل الى قناعة تامة بان قرية الفنان ما هي الا القرية الفاضلة ، الخالية من الشر .

فانا لا اذكر اني رايت موضوعا مأساويا في هذه القرى ، او حادثا فيه القليل من المأساة . فلا احد يموت في هذه القرى ، ولا توجد اية اشارة الى الاقطاع والى الامراض والى الاوضاع السيئة ، لانها قرية مثالية ، وقانونها هو الحب والسلام والصفاء . واذا كانت ثمة حركة في هذه الاعمال ، فان الشيخلي يوظفها دائما لنفس الفكرة . »

وبالطبع هناك موضوعات غير القرية عالجها الفنان ، كموضوعات البؤس الاجتماعي ، وتصويره للفيضانات ، والفقر ، تلك الموضوعات التي رسمها في الخمسينات ونهايتها ، والتي صورت من وجهة نظر واقعية - تعبيرية . لكن الفنان ، للاسف ، سيتركها او يتخلى عنها ، على الاقل ، خلال العشر سنوات الاخيرة التي رسم فيها مملكته الخالية من اى نقص . هذه المملكة التي تميزت ، بالرسم كشعر غنائي ، وبالقرويات السعيدات ، والتي صورت المراة بحب ، وتجرد من اسقاط افكار الفنان الماوية عليها . اقصد : ان الفنان قد رسم المراة ، ايضا ، من خلال فكرته عن القرية الخالية من الشر .

● المراة في اعمال الفنان :

ان حرية استعمال الاشكال والالوان ، واللوحة عامة، تدفع بالفنان الى المبالغة بتصوير قريته الخيالية، وهذه المبالغة تنطبق على قرويات الفنان . ولا تذكرنا ان الرسام ينظر عبر رؤية قريبة الى رؤية الطفل ، فانه عندما سيصور المراة الريفية ، بزيها التقليدي ، وسط طبيعة خضراء ، حالمة ، فانه لن يضفي عليها الا المواصفات السابقة على مناخ القرية الفاضلة .

فالفنان ينظر الى المراة ، كشيء جميل : لون ؟ كتلة رشيقة ، وتعبير عن انوثة مهذبة ، قد تخلو تماما من الرغبات المادية ، كما عند نوري الراوي ، او محمد علي شاكر . لربما يتغزل اسماعيل الشيخلي في رسمه للمراة ، كما يذهب جبرا ابراهيم جبرا الى ذلك ، لكن اسماعيل الشيخلي يتغزل في الرسم ، لولا هذا الغزل الاكيد ، لما صنع هذا العالم المتكون من الاحلام . فالمراة عنده ، من الناحية الادبية ، فاضلة ، ونقية . ان قروياته المتجمعات في كتل متقاربة يتمتعن بأحساس غامر بالنشوة البريئة ، الطاهرة . ومن ناحية الشكل فالمراة قريبة الى اشياء القرية : اشجارها ، ومناخها العام ، فالفنان لا يقصد المنطلق النفسي ، او القصصي ، بل هو يجرد المراة من كل شي ليبقيها عبارة عن شكلا ، او رمز للمراة الواقعية .

اما فكرة الشيخلي الاساسية ، يبررها من خلال الاجزاء ، وبرؤية جمالية خالصة ، لدرجة اننا قد لا نفهم من اعماله ، عدا هذا البعد . وهو في نظري بعد لم يبلغه الا قلة من الفنانيين ، او لم تبلغه الا قلة من الاعمال الفنية . فتصوير الفردوس المفقود ، والذي لا وجود له الا في الاحلام ، او في العالم الاخر ، يتطلب من الفنان ان تكون رؤيته متكاملة ، في الهدف ، او في تنفيذ الاجزاء .

والمراة عند الرسام في العراق ، وحدة شكلية تعبر عن عدة اغراض: انها تعويض عن الحياة الاجتماعية الغائبة ، او عن الحياة الجنسية الناقصة ، او عن الامومة والحنين اليها ، فهى بهذا المستوى حاجة . واغلب الاعمال الفنية تصور نظرة الفنان اليها من هذه الزاوية . فالمراة شيء قريب الى الهدف البعيد او المفقود ، والرسام عندما ينفذها ، ويكررها عشرات المرات ، فانما ليثبت قمتها الضرورية . ولكن هناك اتجاها آخر نادرا يصدر المراة من زاوية مخالفة تماما .

وبالذات في ايجاد رؤية لا مادية ، وغير تاريخية بالمرة . وهذه الرؤية هي التي تنظر اليها نظرة جمالية،سحرية، وغنائية في الاخير . فهي شكل فني ، وقيمة تعبر عن مضمون يخلو من المنفعة المباشرة ، ومن اسقاط امراض الفنان عليها لدرجة تصل الى التشويـــه والمبالغة في التفاصيل .

« بيد ان رؤية الشيخلي ، فانها تتخذ مسارا واضحا يجعل من القروية ، بزيها ، وصلتها بالمناخ العام ، وحدة ضرورية للتعبير عن سعادة الفنان بهذا المناخ النشوان ، وللتعبير عن تكامل هذه القرية المثالية، التي تخلو من القسوة ، والعلاقات الواقعية . فاعمال الفنان التي ترسم وفق حالة حلم ، ترفق بكل الاجزاء ، وبالمراة بشـــكل خاص .. لام هناك عشرات الاعمال عنده ، تخلو من الرجال ، تماما ، بل هناك العديد من الاعمال تتحول فيها الاشكال الى اشكال انثوية ، ان صح التعبير . اللوحة عنده تعبر عن الحلم ، او تعبير عن رؤية طفل ، او رجل مسترجع ماضيه القديم ، والمراة ، كرمز او كحقيقة عند الشرقي ، وعند هذا الفنان بالذات ، تعبر عن الحلم . لكنه حلم منفذ ، حقيقي ، وكما لا يمكن النظر اليه وتذوقه الا من خلال رؤية قريبة لرؤية الفنان،ولنظرته الحالمة الى الاشياء.»

ويمكن القول ان هذه المراة تقترب الى الدافع ، عندما تتحول الى ام ، فالفنان يضفي عليها بعض معالم الواقع . ومع ذلك ، فان هذا الواقع لا يصل الى قيمة واقعية او تعبيرية الا بدرجة قليلة ، ذلك لان هدف الفنان الخاص بعيد عن هدف الرسام الواقعي ، او كما فعل فائق حسن . فالمراة عنده لا تعبر عن وضع اجتماعي ، او قيمة اجتماعية . فاذا قلنا انها قيمة انسانية عامة ، وغير محددة بمكانة ما، فان هذه القيمة، الاساسية لا بد ان تحيلنا الى الفكرة الاولى ، فكرة القرية ، الحلم ، المثالية ، والنقية .

● **الرسم شعر غنائي :**

«الرسم شعر مرئي» كما يقول ليوناردو دافنشي، او هو الكتابة بالرسم عن قضية شعرية . والرسم ، على اية حال ، هو الطريقة المعبرة عن فكرة او عن حالة لها ارتباط بفكرة ، اى الرؤية التي تجسد الموقف الذاتي ــ الجماعي ــ ازاء بعض الاشياء .

فالرسم ، او اللون في الرسم ، بالمعنى الشامل ، هو كالموسيقى التي تتحدث عن فكرة من المستحيل ان تصاغ ، بنفس العمق او لربمـا بنفس الشكل دون ان تفقد كل او بعض معناها . ذلك لان معنى الفكرة يرتبط بالفن بطريقة تكاد تشبه افعال السحر القديم ، او فعل السحر المعاصر : فعل القصيدة التي تخاطب الروح ، او فعل اللوحة التي تخترق الجسد دون جواز سفر ، لان الفن العظيم اقوى من التحديات المتخلفة ، بل وحتى المعاصرة ..

ونواة الفن العربي المعاصر ، وان ما تزال في بداية الطريق ، لكننا نستطيع ان نكتشفها في العديد من الاتجاهات المختلفة ، في الرؤية او في النتائج، واسماعيل الشيخلي ، الذي ولد في بغداد عام ١٩٢٤ واكمـــل دراسته في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٥ ، واكمل دراسته في باريس عام ١٩٥٢ ، اقترح باعماله هذا الاسلوب الذي هو ، من دون شك ، نتاج عدة مؤثرات : عراقية تتحدد بفائق حسن ، وبالوضع الفني انذاك ، والوضع الاجتماعي ، وبالفن في باريس ، ــ وهذا مهم جدا ــ واخيرا بطبيعة الفنان الذاتية .

اذن هناك عدة عوامل دفعت بالفنان الى هـــذا الاتجاه والى هذا الاسلوب . بيد ان الرسم ، كشعر غنائي ، هو النتيجة الاخيرة التي توصل اليها الفنان ، او بالاحرى ، الميزة الواضحة لفنه .

يقول جبرا ابراهيم جبرا :

« هناك ضرب آخر من الشاعرية ــ ضرب غنائي صرف ، نجده عند اسماعيل الشيخلي . انه يجعل من الوجوه النسائية ، بعيونها الكحلاء ، وافواهها الصغيرة، وعباءاتها العراقية ، قصائد ، رقيقة تتكرر بتنويع متقارب »

فهذه النتيجة التي توصل اليها جبرا « وهـي حكم نقدي » صحيحة ودقيقة تماما . فاسماعيـــل الشيخلي ، سعى ان يجدد بالرسم في العراق ، ومن خلال التعبير العفوي عنده ، والذي بلغ درجة الشعر . اني بالطبع لا اثير السؤال التالي : لمن كان يرسم الفنان؟ او عن اي شيء كانت تكشف اعماله ؟ انما انا اجـد النتيجة التي توصل اليها الفنان ؟ وهي التعبير شعرا عن الرسم ، او محاولة مزج تجربة الشاعر بالرسام ، رغم ان الشيخلي لم ينشر الشعر او يقوله كما اعلم وكما تشير مصادر الفن عندنا ، تجربة لا بد ان تحلل ، وان تدرس ، ومن ثم نبين موقفنا النقدي .

ان الديمقراطية في هذه الحدود ، تسمح لنا ان نكتب عن حدود التجربة ، ومعناها اولا ، وبعد ذلك ، تتيح لنا هذه الديمقراطية ان نبدي ملاحظاتنا عليها . ولندرس ما قدمه الفنان ، اولا . وبعد ذلك نبدي وجهة نظرنا الموضوعية ، او الذاتية الى حد ما .

ــ الرسم شعر غنائي :

وان كانت حياة الفنان ، ككل غالبية الفنانيين العرب ، لا تتميز بالمغامرة ، وطبيعية ، ولربما بسيطة وعادية جدا ، الا انها ، كما يبدو ، حاولت ان تقول شيئا عمليا وبالرسم . فهذا الفنان الذي حول لوحته ، من الرسم التقليدي الشائع انذاك ، الى رسم يقترب من الشعر ، والى رسم لا بد ان نذكرنا بالشعر العربـــي الغنائي . لربما لم يقصد الفنان هذا المعنى او المنحى ، لكن الغريزة الداخلية هي التي دفعته الى مثل هـــذه المعالجة ، بالرسم ، وذات الصلة الكبيرة بالشعر العربي

الغنائـــي . واذا تذكرنا فرضيتنا عن القربة الفاضلة عنده ، فاننا لن نندهش لهذا الشعر الغنائي الذي صدره الشيخلي ، بالوان قليلة تتطابق مع هدف الفنان المعبر عن حالة ما من حالات السعادة ، او الشعر الذي يشترك مع الرسم في التعبير ، او عن حالة الفرح . وبالتالي فهذه الغنائية تعبر عن فكرة جوهرية ، او اساسية عند الفنان . وهي لا تنفصل عن سعيه الدائم لخلق (مثالية) في الرسم ، وبالذات ، في تشكيل او تأصيل قاعدة لهذا الفن المعبر عن رؤية تتجاوز الواقع بكل ابعاده ، اى برؤية قد تكون مستقبلية وتعتمد على تصوير العالم الجميل ، كنهاية لهذا العالم السائد ..

ولربما حاول هذا الفنان ، بالاستعمال الموسيقي في تكوين العمل ، ان يعبر عن رؤيته ، بامكانيات اخرى غير الرسم ، اي امكانيات شعرية ترتبط بالرسم لتعبر عن حالة ، لا يمكن للرسم ان يتجرد عن الشعر فيها . فاستعمال التكوينات المتدفقة في حركات متناغمة تكاد تكف عن التعبير بالرسم (الصامت) لتوحي بموسيقى من النادر ان نلاحظها متوفرة عند فنان اخر . لربما نوري الراوي الوحيد الذي قصد هذا الاستعمال ، اما فائق حسن ، فقد كانت الغنائية في اعماله مرتبطة بمفهوم واقعي يخدم الرسم الاكاديمي لا الرسم المتحرر ، كما عند نوري الراوي .

وهناك اكثر من فرضية دفعت بالفنان للحفاظ على تجربته هذه ، وباعتقادي ، ان جذوره الانطباعية في بداية الاربعينات قد اثرت فيه . فلو اجرينا مقارنـــة أولية بين اعماله واعمال (سيزان) لكانت النتيجة مشجعة في معرفة تأثر الشيخلي بالانطباعية ، كمفهوم لدراسة الضوء . واذا كان الفنان يؤكد غالبا بضرورة وجود فكر في العمل الفني ، فانه حاول ان يدخل هذا الفكر باسلوب غير مباشر ، وهذا الاسلوب هو الذي عمق فيه دراسته للبيئة العراقية بمناخها الخاص .. ولكن فكرة الفنان عن المدينة الفاضلة دفعته الى هذا الاتجاه الاخير . بمعنى ادق : ان الشيخلي استفاد من تحليل اللون ، وقيمة الجمالية ، للتعبير عن تصورات (ذاتية) عن الواقع . تصورات بعيدة عن العقل المجرد او الذهنية المجردة ، ذلك لان منطلق الفنان في الاساس قريب من الشعر ، او قريب من تحقيق انطباعـــات واقعية ، ان صح القول .

وبهذا المعنى فعند الشيخلي بدائية او رغبة بالتعبير الشعري الحر ، ومعنى هذا انه ترك غريزته الفنية في الانطلاق والمضى في تجسيد الواقع عبر رؤية انطباعية المحتوى ، فيها المبدأ النقدي او الفكري ، وفيها اختزال وتشـــذيب بل وقلب للرؤية الانطباعية في فهم اللون والموضوعات . ولكن قبل كل شيء ، هناك تصور محدد عند الفنان ، ذكرته اكثر من مرة ، وهذا التصور اثر في الفكرة الاساسية عن القبة الرمز ، والمثال .

والشعر كرسم ، والرسم كشعر مسألة جديدة في الفن العراقي ، واذا لم يتأث الفنان بالرسم العالمي لهذا الاتجاه ، فلا بد انه قد تأثر ببعض اتجاهاته ــ وليس من المعقول ان لا يكون الشيخلي قد درس هذا الاسلوب وتعمق فيه ما دام قد درس في باريس ــ وقد طور هذا التأثر للتعبير عن افكاره الاساسية . هذه الافكار التي وجدت الشعر وسيلة معبرة عن الاجواء التي يحلم بها الفنان . واذا قلت الشعر فقد قصدت المعنى المجازي طبعا ، فالرسم لا يكون كالشعر او مثل الشعر الا في المعنى او الايحاء ولكن قصدت بالشعر ، عند هـــذا الفنان ، انه استطاع ان يستفيد من الغنائية العربية وان يحولها الى رسم .

بيد ان المسألة الاخرى ــ كما اعتقد ، هي التي بميل الفنان الى هذه الاجواء العذبة الخالية مـــن المشاكل والعقد او كما اقول دائما : خالية من الخلل الداخلي للفنان . ولربما ارتبطت هذه المسألة بالقضية الاساسية عنده ، والتي تتطلب هذا الاتجاه الشفاف في الرسم ، الذي لا بد ان يبلغ مبلغ رقة الشعر ، وعذوبة الموسيقى .

ــ **ملاحظات :**

« لقد كررت القول دائما ، وكملاحظات نقدية ، بان اية مقارنة بين الفن العالمي والفن العربي ، في العراق او في اى قطر آخر ، مسألة غير جائزة لاكثر من سبب . ولكن بالمقابل هناك ضرورات وحتميات لخلق الفـــن العربي تدفعنا ، غالبا او احيانا ، للمبالغة في هذا الرأى وذلك الحكم . واذا كانت الحركة الفنية في اقطارنا العربية قد تجاوزت مرحلة البداية ، الى مرحلة الشباب، فان على النقد ، الى حد ما ، ان يبدأ بداية جديدة . واعتقد ان هذه الحقيقة لها اثر أصيل او حتمي بتخلف النقد . »

واذا ذكرت ان الشيخلي لم يهمل العديد مـــن المشكلات الواقعية ، والاجتماعية ، وانه قد عالجها وتطرق اليها في عدة فترات ، وان الشيخلي استطاع ان يتحرر من تقاليد الجيل الذي سبقه ، وان يؤسس بداية لتقاليد جديدة في الرسم ، وان يغني التجربة الفنية بهذا الاسلوب من الرؤية ، فاني اود ان اذكر ، ان الشيخلي لم يعمق التجربة الاجتماعية عنده ، او النقدية ، بل انه وعلى العكس من ذلك ، عمق فكرته عن القربة الفاضلة . واذا كان الشيخلي قد عبر عن رؤية جمالية ، او عن فهم فني ، فقد كان عليه ، ودون ان يهمل هذه الجوانب ، ان يعبر عن المشكلات الاكثر عمقا الفنان عندنا في محاولات فردية ، او ضمن اتجاه قومي وطني .

ان الذي يثير انتباه الدارس ، لاعمال الشيخلي ، ان مبالغته في الغنائية غير المبررة تاريخيا ، او التي تبدو ، محض فرار من المشكلات الحقيقية التي على

الفن ان لا يفر ويهرب منها . واذا كان اسماعيل الشيخلي يعتقد ، وهو صائب في ان فائق حسن ترك جماعة الرواد لميولها او لتفكيرها الدائم باعطاء قيمة للافكار الاجتماعية ، ولربما السياسية ايضا . ولكن اسماعيل الشيخلي ، الذي سيتزعم ويقود جماعة الرواد ، عبر عن موقف فائق حسن ، بشكل متطرف للغاية ، بعد ان ترك فائق جماعة الرواد .

فما هي الموضوعات التي تطرق اليها الفنان ، منذ عشر سنوات ؟ وهل هناك انعكاس عميق للواقع في اعماله ، او هناك اتجاه نقدي ، كالذي نراه في اعمال محمود صبري الاولى ، او في اعمال محمد مهر الدين ، او اسماعيل فتاح الترك ؟

لقد حاولت ان اشير الى علاقة الفنان بالجمهور .. وجوهر هذه العلاقة .. وقد اردت ان اقول : ان الفنان عندما ، لم يكن حرا في العمل او متحررا من هذا الجمهور . وهذا الجمهور لم يكن – باي شكل الجمهور الحقيقي للفن ، او المعبر عن الطبقات المسحوقة ، انما يمثل الطبقات الغنية ، ذات الذوق المحدود ، الغنية في العطاء والفقيرة الى الجمال ، وان هذا الجمهور قد لعب دوره التاريخي ، كقوة ذات تأثير على نشاط الفنان ، ولم يفلت ما هذا الدور ، الا عدد ضئيل من الفنانين ، او بالاحرى – الى الفن والتعبير الاصيل .

ولكن الشيخلي وان كان قد وجد في اسلوبه هدى الاخرين ، من هذا الجمهور الذي ذكرته ، فان الفنان ، في البدء ، كان يعبر عن فكرة لصيقة به ، كما هي لصيقة بسواه ، بشكل او آخر فالحنين الى القرية ، كفرار من اجواء المدينة المضطربة الصاخبة ، فكرة ليست فردية ، وعبر سنوات ليست قصيرة . واذا كان الانسان ، من هذه الطبقة التي ذكرتها ، لا يستطيع الهرب الى القرية ، والعودة الى البساطة والنقاء وعذوبة الحياة ، فانه يود ان يسترجعها من خلال الفن والادب .. وان هذا الجمهور قد وجد في هذا الفن وسيلة . – ويمكن ان نشير الى فكرة الغناء الريفي ، وعلاقتها بهذا الجمهور ، الى هذا السبب – .

ومعنى هذا في الاخير ، ان الشيخلي قد اهمل تجذير العديد من المشكلات القائمة ، والتي تطرق اليها ورسمها ، وانحاز الى فكرته المثالية ، التي وجدت الجمهور الخاص بها ، ورسم ، او تابع الرسم لا لارضاء هذا الجمهور فحسب ، بل اصلا ، للتعبير عن ذاته . ولارضاء ميوله الذاتية . والناقد لا يبرر فنه الشعري الجميل الا لهذا السبب ، بل للسبب الاتي : ان الشيخلي حاول ان يتجاوز المشكلات الانية ، وان يعبر عن عالم آخر ، لا علاقة للشر به ، او للقبح ، اى حاول ان يعبر عن المستقبل ، لا عن الحاضر ، ولكن الفنان حاول ان يعبر عن ذلك ، من خلال رموز الحاضر . وفي نفس الوقت ، من خلال اغفال او الغاء الحاضر .

● ملاحظات اخيرة

على ان اشير اولا الى ان الناقد ، يعاني غالبا من غياب او فقدان الاعمال الفنية لهذا الفنان او ذاك . لهذا فالناقد احيانا يركز على الجوانب التي يعرفها ويهمل الجوانب الاخرى . وانا اعترف عمليا ان كتابتي ناقصة لانها لا تعتمد على (جميع) أعمال الفنان ، وكل تجاربه، ومعرفتها معرفة دقيقة .

انـي في هذه المقدمة لاعمال اسماعيل الشيخلي ركزت على فكرة اساسية محتواها ان الفنان في بحثه عن القرية الفاضلة سعى الى تأسيس البيئة الفاضلة . وفي هذا الاتجاه كشف الشيخلي عن الجانب المهم في التجربة ذات الطابع الاجتماعي ، الفني : اى كشف عن صلة الرسم بالشعر ، وكلاهما بالواقع . فالغناء الذي جسده الفنان ، في اعماله ، ليس الذكرى ، وانما الحلم ، او المستقبل الاتي . ان فكرة الجمال لدى الشيخلي ، بالمعنى الكبير وغير المحدود ، يمكن ان تفهم من خلال دور الفن الجمالي ، اى اعتبار الجمال فكرة اساسية لصالح التجربة الفنية .

وبالمعنى الواقعي المحدد بالشروط الاجتماعية والفنية والثقافية العامة ، يمكن فهم تجربة الفنان على انها البداية لخلق الفن الذي يساهم بتطوير الرؤية الجمالية : الشعرية ، والتي تمنح الشاهد قدرة جديدة لفهم الواقع والحياة . انها قدرة الحب .

وعلى ان اذكر ايضا ، وهذا ما فاتني في هذه الدراسة الوجيزة ، ان اسماعيل الشيخلي كان قد بدأ بتجربة الاعمال التي استعمل فيها « التلصيق » والمواد المختلفة ، منذ عام ١٩٦٥ . وانه عالج في العديد من الاعمال تلك العلاقة الانسانية بين الرجل والمرأة . تلك العلاقة المستمدة من البيئة العراقية ، والمشخصة بالطبيعة والاشكال المحلية التي اعطت للموضوع « روحه » المحلي . فالفنان اسماعيل ، اجتهد في تجسيد هذه الروح للتعبير عن ذاته ، وللتعبير عن الموضوع العام .

وعلينا ان لا نهمل ان اسماعيل الشيخلي قد عبر عن موضوعات اخرى غير القرية : ثمة اعمال تعبر عن الصحراء ، والبدو ، والمناخ الصحراوي : تلك الاعمال تجيء او تعبر عن امتداد للبيئة الفاضلة اصلا .

ففكرة الجمال لدى الفنان ، مرتبطة بالحلم ، لان الفنان الذي عاش الواقع ، ودرسه ، قد راح يستخدمه كمناخ فني للتعبير عن الجمال ، الجمال الذي ينقض الواقع اولا ، والجمال الذي يشكل الهدف المرتبط بالزمان الاتي ، « المستقبل » .

فالغناء الذي جسده الفنان ، الغناء الفاضل ان جاز التعبير ، لا ينفصل عن تجربته الفنية ، الساعية للتعبير عن رؤية خالية من التناقض – اى من وجهة

نظرنا الحالية ــ وبالاختصار : فان الجهد التشكيلي الذي بذله الفنان ، منذ ربع قرن ، لا بد ان يشكل تجربة مهمة في الفن العراقي : انه تأثير في التقنيات ، وفي الاتجاه ايضا . فاذا اهملنا الدور التربوي للفنان ، فعلينا ان نذكر هنا الدور الاخر ، وبالذات دور تجسيد « الجمال » بطرز فنية مختلفة ، ولقد استطاع الفنان اسماعيل الشيخلي ان يتناول موضوع تجسيد البيئة الفاضلة ، كموضوع مهـم من تجربته الفنية . كما استطاع ان يجسد الكثير من الموضوعات المتعلقة بالواقع، بالاسلوب « الشيخلي » . فالهدف الذي جسده فنه هو هدف الفنان الغنائي تارة ، وهو تارة أخرى الاسلوب الخاص بتجسيد شخصية الفنان .

من هنا يمكن دراسة العلاقة بين فنه وشخصيته أو محتواها وهدفها ، للتوصل الى نتائج جديدة . كما علينا ان نشير الى مسألة مهمة عالجها الفنان في نفسه ، بحرص : تلك هي مسألة الاسلوب التي اعتمدت اولا على افكاره ، وثانيا : التقنيات الحرفية ، واخيرا : الاشكال المستمدة من البيئة والمحيط العراقيـين . فصحراء الشيخلي هي الصحراء المحيطة به وهـي ، ثانيا : الصحراء من وجهة نظره !

ان قيمة الاسلوب هنا تكمن في الرؤية المحددة التي اختارها الفنان ، بدل ان يتركها للمصادفات او الى الجانب العفوي ذاته . فلاسلوب لديه هو نتيجة موضوعية للاسس التي اعتمد عليها الفنان .

وهذه ليست بديهة او قضية عابرة ، وانما هي شرط مهم لتجربة الفنان ، ولكل تجربة ابداعية آخرى .

فاذا كان الفنان العربي في العراق ، قد ادرك قيمة الاسلوب ، بعد الحرب العالمية الثانية ، فان القضية الجديدة التي واجهت الجيل الذي جاء بعد جواد سليم وفائق حسن ، هي قضية صهر « المصادر » وبلورتها لتعطي نتيجة جديدة .

لهذا اهتم الشيخلي بدراسة الفن ، الكلاسيكي والحديث ، بيد انه لم يهمل البيئة ، ـ القرية ، وسكانها، والمدينة ـ والشخصية العراقية ـ المرأة ، الاعراب ، والحقول ـ واخيرا لم يهمل جوهر الاسلوب ، او روحه. ذلك الجوهر الذي جسده الفنان بهذه الرؤية ، في هذا الاسلوب الشاعري ، الغنائي ، الذي يعبر عن ذات الفنان ، تعبيرا قصده الفنان غالبا ، واحيانا : عبر عن حلم الفنان ـ الجماعي ـ الذي وجد له اكثر من صدى لدى الاخرين .

وهذه النتيجة افترضها كبداية لدراسة الفـن العربي في العراق ، وانا اعتقد انها فرضية ستوسع من افق الحوار الجاد والعميق بين الفنانين ، وبين الدارسين ايضا ، لفهم دور كل فنان ، من ثم تقييم او تحديد حجم الحركة التشكيلية لدينا باعتبارها الرافد المهم في بلورة المدرسة العربية المعاصرة . »

[redacted]

في العراق منذ الحرب العالمية الثانية

المنهج النقدي واشكالات التقنية القصصية

○ جميل الشبيبي

= يثير بحث الدكتور عبدالاله احمد عن القصة العراقية تساؤلات عديدة تختص بالنتائج التي توصل اليها البحث ، وبالتالي خروجه بعدد قليل من القصص الناجحة فنيا ، تركزت لدى اثنين من قصاصينا هما : عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي .

والمتتبع للمقدمات الطويلة في البحث ، سيتعرف بشكل مفصل على اللوحة العامة التي عاش ضمن اطارها القاص العراقي : صراع سياسي حاد ، **قيود متعسفة** على الثقافة عموما والثقافة التقدمية بشكل خاص ، **التخلف الاجتماعي في المدينة والريف، ارتباط الاقتصاد العراقي بالرأسمال الاجنبي وضعف البرجوازية الوطنية** . قلة دور النشر وعدم اهتمام الصحافة **عموما بالنتاج القصصي** ، ضعف النقد وعدم مواكبته للنتاج القصصي ، اضافة الى اسباب اخرى تتعلق **بالجوانب الذاتية للقاص ، مما اشار اليها البحث بصورة مفصلة .**
كل هذه الاسباب ، تدعو الى ان يكون الموقف النقدي من القصة الخمسينية ، منسجما والظروف التي احاطت **بولادتها ، ودراستها وفق هذا الاساس ، وقد اشار الدكتور الى ذلك عند حديثه عن طبيعة منهجه النقدي « الوصفي » الذي سار عليه فاكد ضرورة تجنب « امتحان انتاج هؤلاء القصاصين بمنظور فني مستمد** من انتاج قصصي اكثر تطورا لا يمكن ان يتحمله دون تعسف يجور عليه .. » (١)

غير ان نتاج البحث ، التي ثبتت هذا العدد القليل من القصص من خلال النقد التطبيقي لها ، **يؤكد عكس** هذه الملاحظة الصحيحة ، ذلك لان منهج الدكتور سار على ضوء مقارنة القصة الخمسينية **بانجازات القصة** الغربية الحديثة ، بحيث يتضح للقارىء بأن فشل معظم قصص عبدالملك نوري جاء **لعدم تمسكه بالقواعد** القصصية التي انتهجتها القصة الغربية منذ موباسان حتى جويس ، **والذي يدلل على هذا الراي ، ما ذهب اليه الدكتور عبدالاله من تقييم لتلك القصص وفق** اساليبها الفنية وبالتالي تقدير مدى نجاحها او فشلها ، وفق هذا المنظور الفني ، الامر الذي جعل من مضامين تلك القصص مسألة ثانوية في ثنايا البحث ، خصوصا تلك المضامين التي عكست القضايا الاجتماعية ، وتمسكت **بطرح رؤية للحياة من خلال تلك المضامين ...**

ولذا ستختص اولى الملاحظات ، بطبيعة تلك المضامين ومفهوم الناقد لها ، وبالتالي استنتاجاته المتعلقة بشروط نجاح القصة شكلا ومضمونا .

يشير الناقد الى ان قصاصي الخمسينات لم يوضحوا مفهوم للواقعية في القصة بل « استقروا جميعا على حقيقة مسلم بها وهي ان الادب يجب ان يكون واقعيا .. »(٢) . ويوضح سبب ذلك بمحدودية ثقافة معظم القصاصين وانشغال بعضهم بالجوانب التكنيكية في العمل القصصي اضافة الى « اضطراب استخدام هذا المصطلح في الوطن العربي الذي لم يعن ادباؤه بمحاولة تحديد دلالته وتمييز اتجاهاته المختلفة على نحو واضح الا في منتصف الخمسينات » (٣) وتأسيسا على هذا الاستنتاج ، فانه من المنطقي ان تجيء معظم مضامين القصة الخمسينية وهي محملة بالوقائع التسجيلية لحياة الناس آنذاك .. يهدف فضح النظام الرجعي وادانته ، وبسبب مفهوم القاص الخمسيني لوظيفة القصة الذي كان « بحكم وضعه في المجتمع ، يقف موقفا منتميا وفاعلا في الكفاح الذي يخوضه الشعب ضد النظام الملكي العميل ولذا فقد كان القاص يهدف من خلال عملية التصوير التسجيلي للواقع المتخلف آنذاك الى تقديم ادانة لذلك الواقع ... »(٤)

غير ان اتجاه القصة بهذا الشكل ، يقود الدكتور عبدالاله الى استنتاجات اخرى ، فهو اذ يعتمد الشكل الفني لتقدير نجاح القصة ، فانه يقرر ان المضامين الاجتماعية التي جسدتها قصص الخمسينات ادت بها الى السير باتجاه ضيق ورتيب فجاءت وهي « لا تكشف عن عمق فكري ولا نظرة انسانية عميقة نافذة ، وانما تكشف عن محاولة لاسقاط مشاعر القاص الفجة في كثير من الاحيان على واقع بائس .. مما يؤكد عدم امتلاك قصاصي هذا الاتجاه رؤية واضحة للحياة ... »(٥)

واذا تتبعنا القصص الناجحة شكلا ومضمونا من وجهة نظر الدكتور نجد انها « في الاكثر اعمالا قصصية تتصل اتصالا وثيقا بحياة الكاتب الخاصة وتصور اجواء عاشها وخبرها جيدا .. » ولهذا جاءت وهي « تعالج قضايا انسانية عامة ، تتفتح على افاق واسعة من قضايا الانسان بعيدة من هذا المضمون الضيق الذي يتصل بهموم الرزق وماسي الطبقات الفقيرة » (٦) . ثم يقرر بعد ذلك « ان القاص في العراق من كتاب القصة الفنية يزداد حظة من النجاح وبالتالي قصصه من الفنية كلما كان الموضوع الذي يتناوله قريبا من نفسه او مالوفا لديه او مستمدا من تجاربه ، وهو لابد كان سيجود اكثر ويقدم المزيد من الاعمال القصصية ذات القيمة الفنية ، لو كان اخلص لنفسه واتجه الى تصوير عالمه ورصد همومه بدل هذا الجهد الضائع في محاولات تصوير عالم البائسين الذي لايمتون بصلة كبيرة لديه ... » (٧)

ان هذه الفقرات تدلل على ان منهج الدكتور اعتمد على عدد محدود من القصص التي اعتبرها ناجحة فنيا، ومن خلالها حكم على النتاج القصصي في تلك الفترة بالفشل الفني والفقر الفكري .. بحيث جاءت استنتاجاته هذه لتؤكد مفهوما خاصا عن الادب القصصي، اساسه تضخيم التجربة الشخصية والمعاناة الخاصة للاديب . وليس هناك خلاف في مفهوم الانطلاق من التجربة الذاتية للاديب في كتابة قصة فنية ، لان معظم الانتاج القصصي الواقعي الناجح ، ماهو الا عصارة لافكار القاص وهمومه الذاتية التي تشكلت عبر حياته ، وهو يعيش ضمن المجموع .. ولذا جاءت القصص الواقعية الفنية وهي تعكس ذلك التوازن بين الذات والموضوع ، الذي يصبح فيه الهم الذاتي للقاص تعبيرا عن هموم جيله وتطلعات مجتمعه .

ان مفهوم الدكتور عبدالاله احمد عن التجربة الشخصية في القصة ، انطلق من رفض فيه الكثير من التعميم ـ لمعظم المحاولات القصصية التي انتهجت طريق مشاركة القاص لهموم الناس الذين يتعايش معهم .. معتمدا على بعض نواحي الضعف الفني في القصة الخمسينية التي جاءت نتيجة لضعف هذا الجانب في التراث القصصي العراقي قبل هذه الفترة ، ولعوامل ذاتية تتعلق بالاديب نفسه ، مضافا اليها ما اكتنف القصة العربية الواقعية من ضعف فني .. ويمكن ان نضيف سببا آخر لذلك يتعلق بطموح القاص الخمسيني في تجسيد (نماذج) انسانية تحمل تطلعات عامة ، من خلال الشخوص التي تتواجد في الواقع المعاش . ولذا جاءت بعض تلك القصص وهي تسقط افكار القاص على ابطاله ، دون النظر الى طبيعة تكوينها وملامحها الذاتية داخل القصة نفسها . مما دفع الناقد الى الشك في قدرة الكاتب على فهم الشخصية التي يتعامل معها .. وبالتالي الشك في قدرته على التعبير عن افكاره عبرها ، ثم اعتبار ذلك مضيعة للوقت وللجهد معا ..

ان طريقة الفصل بين مضمون القصة وشكلها التي اتبعها الدكتور في نقده لهذا الاتجاه الواقعي في القصة والذي اطلق عليه مسميات عديدة كالسذاجة في الطرح . والمباشرة والفجاجة !! .. الخ قد اوقع الدكتور في تناقض ما بين مقدماته النظرية وتطبيقاته النقدية على تلك القصص .. من امثلة ذلك ماكتبه عن الاتجاه غير المباشر في القصة الخمسينية او ما اسماه (بجيل الوسط الضائع) . فهو يقول ان كتاب هذا الاتجاه « سعوا الى ان يجنبوا قصصهم هذه المباشرة ويوفروا لها قدرا من الفنية اكبر نتيجة تطورهم الفني وتنوع روافدهم الثقافية » ولذا جاءت مضامين قصصهم وهي « تتجه اتجاهات اكثر رحابة واكثر انسانية ، فلم يعد القارىء يلمس فيها هذا الهدف السياسي الذي كان يدفعهم الى كتابة قصصهم سابقا فيسعون الى تحقيقه فيها ... »(٨)

ويشخص الدكتور مجموعتين قصصيتين لتثبيت رأيه هذا هي « دمى واطفال » لسافرة جميل حافظ و « مولود آخر » لغائب طعمة فرمان .. غير ان نقده التطبيقي لهما يوضح الكثير من نواحي الضعف الفني فيهما . فيسجل على مجموعة سافرة جميل حافظ ملاحظات فنية كثيرة ضمن ملاحظاته على هذا الاتجاه في القصة ، يؤدي الى اسقاط معظم ما كتب فيه وبالخصوص هذه المجموعة .

اما المجموعة الثانية فيكتب عنها ملاحظا « ان غائب طعمة فرمان لم يوفق في قصص مجموعته الثانية « مولود آخر » التي دارت جميعها في نطاق المضمون الواقعي في تقديم عمل قصصي واحد له قيمته الفنية الحقة .. » (٩) . وبذلك يصبح استنتاجه الذي ثبتناه آنفا متناقضا مع النقد التطبيقي للقصص والذي يفترض انه ثبته من خلال دراستها !!

ان مفاهيم الدكتور عن التجربة الشخصية وقدرتها على انجاز قصة فنية ناجحة شكلا ومضمونا ، تتخذ مسارا خاصا يؤكد ما ذهبنا اليه سابقا في تضخيم التجربة الخاصة للقاص ، بحيث يبدو ان مفهومه عن « الرؤية العميقة للحياة » « والقضايا الانسانية العميقة » في مضمون القصة يقتصر على مثل هذه التجارب وينبثق منها — وهذا ما نجده واضحا في دراسته لاعمال القاص فؤاد التكرلي ..

ففي بداية بحثه عن هذا القاص ، يتعرف على اهتماماته ومكوناته الفكرية التي ساهمت في تجسيد مضامين قصصه وعلاقة ذلك بحياته الخاصة .

فهذا القاص « لم تؤثر عليه الاحداث العنيفة الضاجة الدامية التي عصفت بالعراق منذ الحرب العالمية الثانية كثيرا وعلى طبيعة اهتماماته ومضامينه ومنطلقاته الفكرية حتى ليبدو وكانه يعيش في عالم داخلي ينأى به بعيدا عن هذا الصراع السياسي الملتهب في العهد الملكي » (١٠) فجاءت مضامين قصصه « اقرب الى الاتجاهات الفردية التي تتأثر بالادب الوجودي تأثرا مباشرا واضحا .. » (١١) ورسمت قصصه « ابطالا منعزلين عن الناس يملكون عالمهم الداخلي الزاخر بالانفعالات والهموم والافكار وهم ينتهون في اكثر الاحيان الى ان يتخذوا مواقف ذاتية خاصة بهم ... »(١٢)

ثم يقرر الناقد ان قصص التكرلي « تعنى في الاكثر بالعلاقات الجنسية اللاشرعية التي تتسم بالغرابة والشذوذ والتي لايقرها عرف ولاترتضيها تقاليد. »(١٣) ويضيف بأن افكار وتطلعات هذا القاص تنسحب على افكاره فتجسد ما يتطلع اليه هو فتأملات بطل قصته غير المنشورة « بصقة في وجه الحياة » هي نفس افكار القاص وقد شكلت البداية لتسليمه « بموقف لا اخلاقي من الحياة سوف يظهر بشكل او بآخر في اعماله القصصية الاخرى .. » (١٤)

ان هذه الاستنتاجات يمكن ان تقود الدكتور للبحث عن العناصر التي ادت بكثير من قصص التكرلي الى النجاح ، رغم ما جسدته من مضامين فردية خاصة ، الا ان توفر التقنية القصصية عن هذا القاص وامكانياته في « صنع » قصة متماسكة فنيا ، تنسحب حتى على مضامينه في تلك القصص فيصبح ادب التكرلي عموما مفصحا « عن رؤية عابقة للحياة فيها الكثير من التكامل » (١٥) وتكون قصته الاولى « بصقة في وجه الحياة » هي التي ادت به الى التسليم بموقف « لا اخلاقي من الحياة » كما تعالج قضايا انسانية عامة « تتجاوز حدود المكان والزمان »(١٦)

ولا يقتصر الامر عند هذه القصة فقط وانما نرى ذلك عند دراسته لقصة « الوجه الآخر » لنفس القاص.. فهي اذ تكشف عن مضمون يجسد الوجه اللااخلاقي عند الانسان — كما يؤكد الناقد — فانها بالمقابل « تقف وحيدة في تاريخ الادب القصصي في العراق ، لا نجد عملا قصصيا آخر الى جانبها — حتى الوقت الحاضر — يبلغ جودتها الفنية او ثراءها الفكري »(١٧) .

وبنفس هذه الطريقة يشير الناقد الى ان السر في نجاح معظم قصص القاص غانم الدباغ في مجموعته « الماء العذب » انما يعود الى كونها « رصيدا دقيقا لتجارب المؤلف الخاصة ومعاناته واحاسيسه »(١٨)

واذا انتقلنا الى دراسته عن القاص عبدالملك نوري، نجد ان الناقد يتخذ من حياة الكاتب الشخصية وفشل تجربة زواجه ، وما رافق ذلك من نتائج محزنة ، ميدانا واسعا لتفسير ادب هذا القاص من خلالها بحيث تصبح افضل اعماله القصصية ، ذات المضامين الانسانية ، وكأنها تعبر عن احساس عميق بخواء حياته وعدم قدرته على ملئها ، وبحيث يبدو ان « معظم ابطالها ، وخلافا لموقفه الفكري ، ضائعين محطمين يحسون بالانخذال وبالموت يزحف الى اعماقهم مستسلمين الى ما هو مقدر لهم دون ان تبدو منهم محاولات للتمرد عليه .. » (١٩)

ان دراسة الفصل الخاص بعبدالملك نوري ، وما كتبه الناقد في اماكن متفرقة من كتابه عن اهمية هذا القاص بالنسبة للقصة العراقية خصوصا والعربية عموما ، يدعو للتأمل حقا ، وهي السبب الاساسي لتثبيت ملاحظاتنا هذه !! .

ذلك لان مقدمات بحث الدكتور عن هذا القاص ، تعطي انطباعا اوليا بغنى المادة القصصية التي يتناولها الناقد .. وبالتالي اهمية قصصه في دفع القصة العراقية نحو آفاق رحبة ، سواء في مجال المضمون او الشكل الفني .. الا ان نتائج البحث التي توقفت عند خمس قصص فنية لدى القاص ، مع كثرة المآخذ الفنية

على ثلاث منها ـ !! تقودنا الى تثبيت بعض الملاحظات عن الجانب الفني ، الذي شكل الاساس في دراسة الناقد لاعمال هذا القاص ، والاكتفاء بذلك لسببين : يتعلق الاول منهما بمفهوم الناقد عن المضمون القصصي الذي ثبتنا ملاحظاتنا عنه سابقا .. وثانيهما يتعلق بطبيعة دراسة ادب هذا القاص ، الامر الذي يتطلب الدخول في تفاصيل تلك القصص وتقييمها من جديد وهو امر بعيد عن مثل هذه الملاحظات الاولية ـ ! .

ان دراسة الدكتور للشكل الفني وللاساليب القصصية التي كتبت بها القصة الخمسينية تنحو الى تأكيد الكثير من نواحي الضعف الفني فيها والتي تتلخص بما يلي : ضعف الملامح الشخصية للابطال ، غياب المكان ومحدوديته ، اسقاط افكار القاص على افكار وتطلعات ابطاله ، افتقادها الحدث التام الابعاد . استخدام اسلوب التداعي بشكل غير دقيق في معظم تلك القصص ، واخيرا علاقة « الصنعة » في كتابة قصة ناجحة فنيا ..

واعتقد ان تناول علاقة اسلوب التداعي بالشخصية القصصية ومن ثم قدرة القاص على تجسيد شخصية قصصه دون اقحام افكاره وتطلعاته عليها من خارج العمل الفني ، وعلاقة ذلك بالصنعة القصصية سيكون اساسا لهذه الملاحظات ..

في البداية يشير الناقد الى ان عبدالملك نوري لم يستخدم اسلوب التداعي بطريقة واحدة « فكل قصة لديه تكشف عن نهج يختلف بعض الاختلاف عن القصة الاخرى ، بحيث كانت الشقة بين هذه القصص واسعة جدا .. » ويعتبر الناقد ذلك دلالة « على اضطراب في النهج وعدم استقرار بينّ »(٢٠) والمقارنات التي يذكرها تعتمد قصصا مختلفة من حيث المضمون وطبيعة الشخصية القصصية ، متوخيا منها السير وفق فهم « محدد » لهذا الاسلوب ، حسب الصيغة التي جسدتها القصة الغربية، ولم يحاول ان ينظر الى استخدام القاص له من خلال علاقة هذا الاسلوب بالشخصية القصصية المحلية وطبيعة تكوينها .

ففي قصص « عبود » « الرجل الصغير » و « العاملة والجرذي والربيع » نلاحظ ان عبدالملك نوري لم يستخدم « التداعي » بشكله المباشر، في تجسيد عوالم ابطال قصصه هذه وانما استخدم اسلوبا يقترب من سرد الذكريات من خلال القاص نفسه ، نيابة عن الشخصية القصصية ليكشف بعضا من عالمها الداخلي ، او ليلقي ضوءا على طبيعة ما تعانيه من مشاكل حياتية واجتماعية ، والقاص بذلك يستفيد من « تيار الوعي » باعتباره حيلة تكنيكية ، تعطي له امكانية كشف ما تفكر به هذه الشخصيات دون تحميلها ما يشترطه استخدام هذه الطريقة وفق ماجسدته القصة الغربية من مواصفات ذلك لان هناك فرقا كبيرا بين شخصية غربية تعيش ضمن علاقات اجتماعية واقتصادية متطورة وبين شخصية عراقية تعيش في ظروف الخمسينات .. !!

ولذا فان ايراد تداعيات ذهنية مباشرة من خلال وعي شخصية مثل « عبود » او بطل قصة « الرجل الصغير » يبدو امرا مضحكا ويقلل بنفس الوقت من الصدق الفني في القصة !!

ان استخدام طريقة « التداعي » ـ اذا صح ذلك . وفق الصيغة التي جسدتها هذه القصص ، اعطت القاص حرية اكبر في كشف جوانب من حياة ابطاله وطبيعة المشاكل التي يعانون منها ، وبالتالي تجسيد مضمون يدين الظروف التي وضعتهم في مثل هذه الحالة .. ولذلك فان « التداعيات اللفظية » التي لاحظها الناقد في قصة « الرجل الصغير » مثلا واعتبارها من مظاهر الضعف الفني في القصة ، جاءت من مقارنة هذه القصة بما انجزته قصص جويس في هذا المجال دون النظر الى طبيعة الشخصية التي يتعامل معها القاص ومفهومه عن وظيفة القصة وبالتالي توظيف اسلوب « التداعي » لمثل هذه الوظيفة .. فمفهوم (جويس) عن هذه الطريقة كما يؤكد جورج لوكاتش « ليس مجرد ابتكار في الاسلوب انه في حد ذاته المبدأ الذي يشكل النسق الذي تجري عليه الرواية ويتحكم في عرض الشخصية ، فالتكنيك هنا شيء مطلق ، هو جزء لا يتجزأ من الطموح الحمالي الذي تستلهمه يوليسيس »(٢١) ولذا فأن مفهوم (جويس) عن التداعي بالرغم من شحن روايته يوليسيس بالحقائق الحسية والحقائق العالقة بالذاكرة ـ كما يؤكد لوكاتش ـ الا انه يقود الى « بناء ملحمي جامد يعكس اعتقادا في طبيعة الاحداث الجامدة ... »(٢٢) ، بينما استخدم « توماس مان » الكاتب الواقعي الاوروبي الكبير ، هذه الطريقة بشكل مختلف في روايته « الحرب في فيمار » « فالمنلوج الداخلي « هنا » مجرد حيلة تكتيكية تسمح للمؤلف ان يستكشف جوانب من عالم (جيته) لم يكن من الممكن الوصول اليها باي طريق آخر .. »٢٣

ومفهوم الناقد عن التداعي في القصة حسب مفهوم جويس له ، نجده بشكل واضح في اقتراحه لصياغة قصة « عبود » من جديد وذلك بوضع بطلها « في موقف معين لتنثال في ذهنه بسبب ما يجري حوله كل ما يتصل بالمضمون الذي يريد عرضه ... »(٢٤) متجاوزا بذلك التأريخ الذي كتبت فيه واستحالة اعادة صياغتها من جديد !! اضافة الى ان هذا الاقتراح ـ لو نفذ وقتها ـ فانه سيفرغ القصة من محتواها ويجعلها محاولة اسلوبية بحته !!

ان محاولات عبدالملك نوري في الاستفادة من طريقة « تيار الوعي » لا تتوقف عند الاسلوب الذي اشرنا اليه ، وانما تتخذ جانبا آخر يقترب من مفهومها في القصة الواقعية الغربية .. وهو ما يمكن ملاحظته في قصصه « جيف معطرة ، الجدار الاصم ، المزعومة ، وغثيان » حيث تظهر عنده شخصيات ذات هموم خاصة

ووضع اجتماعي وسيكولوجي مختلف عما جسدته القصص السابقة ، لاستخدام هذه الطريقة بشكلها المباشر، فالتداعيات هنا منبثقة من اذهان هذه الشخوص، وهي تداعيات مطولة في بعضها ومكثفة في بعضها الآخر ، تبعا لطبيعة المشكلة التي يعاني منها البطل وفيما اذا كان يستطيع ان يبوح بها للآخرين ام لا .. ؟ ويمكن الرجوع الى بحث الدكتور الذي لخص مضامين تلك القصص واورد نصوصا منها لمعرفة ذلك بشكل واضح..

اما ما نريد الحديث عنه في هذا الجانب فيتعلق بقصته الرائدة « جيف معطرة » لانها تكشف مفهوم القاص عن التداعي ، بشكل واضح ، فالقاص هنا يستفيد من الشخصية المحلية بشكل كبير في تجسيد مضمونه وفق هذا الاسلوب ، فالتداعي في ذهن « ام بديعة » الذي افترضه الناقد ، لم يكن سوى حديث مسموع يختلط فيه حوارها مع جارتها بالشتائم والطلبات الكثيرة التي توجهها لخادم البيت ، وهو حديث طالما تعرفنا عليه عند عجائزنا وهن يتحدثن عن مشاكل البيت وهمومهن الخاصة .. و «ام بديعة » سيدة القصر وصاحبة الامر والنهي فيه سابقا ، التي اصبحت في حالتها هذه : لا يسمع لها راى ، ولا يجلس معها احد من سكان القصر.. عدا جارتها « ام سهام » .. فانه من المنطقي ان تتحدث بهذا الشكل الذي يختلط فيه الحوار بالطلبات والشتائم .. اما التداعيات الذهنية فترد في ذهن شخصية « ام سهام » و « بديعة » وهي تداعيات مكثفة تختص بجوانب لا يمكن كشفها امام الاخرين .. ف « ام سهام » تحسد اصحاب القصر على ما يملكون من اموال ، حصلوا عليها بطرق غير مشروعة ، وتداعيات « بديعة » تقتصر على ملاحظة عيوب « ام سهام » لانها تكره تواجدها اليومي في البيت ولذلك جاءت التداعيات هنا ذهنية ، بسبب طبيعة ما تفكر به هذه الشخصيات ، والقصة بهذا الاسلوب كشفت لنا عن مضمون غني بالدلالة : مستقى من واقع فئتين ثريتين تتصارعان بشكل خفي رغم الالفة الظاهرية بين شخوصها .

يبقى علينا ان نستخلص آراء الدكتور عبدالاله في مفهوم « الصنعة القصصية » وقدرة القاص في رسم شخوصه ، بحيث تبدو افكارها وتطلعاتها منسجمة مع طبيعة تكوينها في العمل الفني ..

فالناقد هنا يتعامل مع النصوص القصصية بطريقتين مختلفتين تؤديان الى نتيجة واحدة — اذا اخذنا بنظر الاعتبار نقوده التطبيقية لتلك النصوص — وهذه النتيجة تتركز على هذا العدد القليل من القصص الناجحة فنيا والتي استخلصها الناقد وفق منظوره عن القصة الحديثة .

والطريقة الاولى تتضح في دراسته لقصص عبدالملك نوري والجيل الذي تأثر به عموما .. حيث يلجأ الى التعميم الذي استقاه من دراسة قصة او قصتين ، او الى تفاصيل القصة ، وما اكتنفها من ضعف فني مبرر ، كما هو واضح في دراسته لقصص عبدالملك نوري لتخرج من بين يديه هذا العدد القليل من القصص الذي اشرنا الى اسباب نجاحه سابقا ..

اما الطريقة الثانية فتبدو واضحة عند دراسة الناقد لادب القاص فؤاد التكرلي ، حيث يبدو ان التعميم لا ينسجم والدراسة التفصيلية لقصص هذا الاديب .. فهو يشير مثلا الى ان انتاج التكرلي « على قلته من خيرة ما كتب في هذا الادب ، ان لم يكن افضل ما كتب فيه على الاطلاق »(٢٥) وانه « حاول في جميع قصصه ان يتبنى وجهة نظر الشخصية في عرضها لذلك حاول في الاكثر ان يعبر عن مضامين قصصه من خلال وعي الشخصية »(٢٦)

فاذا اردنا ان نتبين صحة هذا الاستنتاج من خلال الدراسة التطبيقية لقصص هذا الكاتب ، سنجد انه ينطبق على عدد محدود منها، اما اكثرية قصصه فيصيبها ما اصاب القصة الخمسينية عموما من اخطاء فنية .

من امثلة ذلك ما كتبه الناقد عن قصة « بصقة في وجه الحياة » فهي تعبر عن « معاناة وتقلبات ورحلة القاص الذهنية في سبيل تحديد موقف حياتي يستقر عليه ... »(٢٧) فاذا عرفنا ان بطل القصة « معاون شرطة متقاعد » وان القاص لم يوضح ماضيه(٢٨) لتوضح لنا الشرخ في معاناته والافكار التي اسقطت على شخصيته!!

وفي قصتي « همس مبهم » و « امسية خريف » يلاحظ الناقد الصنعة الواضحة فيهما ويستنتج بانهما « محاولة من القاص في ان يعرض مشكلة تشغل ذهنه »(٢٩) ويؤكد ان قارىء القصة الثانية يحس « انه لا يقرا قصة مما يمكن ان يقع في ما يعرفه من حياة حوله . فكل شيء فيها مصنوع ، اشخاص القصة احداثها ، عالمها وما يشغلهم من افكار »(٣٠)

وهكذا الحال مع قصة « المجرى » فشخصية بطلتها « تبدو شخصية غريبة لا تمثل المراة « في المجتمع العراقي » وربما لا تمثل المراة كما هي ولا كما يجب ان تكون ، وانما تمثل امراة واحدة نادرة الوجود هي شخصية بطلتها »(٣١) غير انها — من وجهة نظر الناقد — « رغم ما يشوبها من (ذهنية) تظل عملا فنيا محكم البناء ، وفق الكاتب فيه الى ان يصور عالما داخليا زاخرا ... الخ »(٣٢)

اما اذا تتبعنا الاخطاء الفنية التي اكتشفها الناقد في قصة « الوجه الاخر » سنجد ان بطلها محمل بالافكار والتأملات التي يفرضها القاص عليه « مما اثقل الحدث وارهق كاهل بطلها بأفكار لم يكن له ان يفكر بها لولا ان القاص اراده ان يفكر بها — »(٣٣) ونتيجة لذلك « امتد حجمها الى عدد كبير من الصفحات لايتناسب مع حادثتها الصغيرة التي يمكن ان تكتب في قصة قصيرة .. » ثم يذكر الناقد بأن القاص يزج

« بطله في مواقف مصنوعة يقصدها القاص لكي يوضح من خلالها ابعاد شخصية بطله وبالتالي يوضح افكاره التي يريد ان يقولها ... »(٢٤) .

ويمكن تتبع الاخطاء الفنية الاخرى في الصفحات التالية التي اشرنا اليها وما بعدها ، ليصبح بالتالي استنتاجه القائل بأن هذه القصة تقف وحيدة في الادب القصصي العراقي من حيث فنيتها وثرائها الفكري الذي اشرنا اليه سابقا غير دقيق ، ولا يكشف عن فهم علمي سليم للعملية الابداعية ، وانما يكشف عن مفهوم (ذوقي) في دراسة هذه العملية .

ان نتيجة دراسته لادب التكرلي قد توقفت عند بضع قصص لم يسجل عليها اخطاء فنية جدية هي « العيون الخضر ، موعد النار ، الطريق الى المدينة ، وقصة الغراب — » وبهذه النتيجة انتهى بحث الدكتور عبدالاله احمد الذي استغرق صفحات كثيرة ، ليسجل هذا العدد القليل من القصص الناجحة لفترة الخمسينات .

هوامش

(١) د. عبدالاله احمد — الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية — جا ص١٤
(٢) نفس المصدر ج٢ ص٣٣
(٣) نفس المصدر ج٢ ص٣٣
(٤) فاضل ثامر وياسين النصير — قصص عراقية معاصرة ص٢٣ .
(٥) د . عبدالاله احمد — نفس المصدر ج٢ ص٩٦-٩٧
(٦) المصدر السابق ج٢ ص٩٨
(٧) نفس المصدر ج٢ ص١٠٥
(٨) نفس المصدر ج٢ ص٨٠
(٩) نفس المصدر ج٢ هامش ص١٠١
(١٠) نفس المصدر ج٢ ص٢٨٩
(١١) نفس المصدر ج٢ ص٢٩٢
(١٢) نفس المصدر ج٢ ص٣٨٦
(١٣) نفس المصدر ج٢ ص٢٩٨
(١٤) نفس المصدر ج٢ ص٢١٦
(١٥) نفس المصدر ج٢ ص٢٨٨
(١٦) المصدر نفسه ص٣١٦
(١٧) المصدر نفسه ص١٤٣
(١٨) المصدر نفسه ص٩٩
(١٩) نفس المصدر ص٢٨٠
(٢٠) المصدر نفسه ص٢١٤
(٢١) جورج لوكاتش — معنى الواقعية المعاصرة ص١٦
(٢٢) نفس المصدر ص١٧
(٢٣) نفس المصدر ص١٦
(٢٤) عبدالاله احمد — نفس المصدر ص٢٢٠-٢٢١ ج٢ .
(٢٥) د . عبدالاله احمد . الادب القصصي في العراق ج٢ ص٢٨٧
(٢٦) نفس المصدر ص٢٩٤
(٢٧) نفس المصدر ص٣٠١
(٢٨) نفس المصدر ٣١٦
(٢٩) نفس المصدر ص٣٢٠
(٣٠) المصدر نفسه ص٣٢٠
(٣١) المصدر نفسه ص٣٢٨
(٣٢) المصدر نفسه ص ٣٢٨
(٣٣) المصدر نفسه ص ٣٦٥
(٣٤) المصدر نفسه ص ٣٦٦

ثلاث قصائد

■ سامي مهدي



خطوة الى الوراء

(١)
انهـــا الاســئلة
تُطلقُ النارَ حولكَ ،
لا . بل عليكَ ،
لتختارَ من دونها شفرةَ المقصلة

(٢)
حاصرتك التآويلُ ،
بل صادرتكَ ،
ولم تبقِ من نيّةٍ لكَ ،
أوهاجسٍ للعـذابْ .
فادّرعْ بالتماجنِ ان كنتَ مرتبكاً ،
أو تَظرّفْ ،
ولِنْ ،
وتَوَقّ الحسـابْ .

(٣)

لا فرارَ ، اذا كنتَ تبحثُ عن منفذٍ للنجاة٥

لا فرارَ لك الآنَ ،

فلتنتظرْ ،

فلعلّ النوايا تشفّ ،

وتقتلُ شرطيّها الكلماتْ .

٧٧/٣/٢٢

٢ ـ هامش اعتيادي

انت أتعبتنا بحساب قديمٍ ،

وبالغتَ في الجمع والطرحِ ،

حتى نسينا الذي تدعيه ،

وضعنا معاً في ديون عديده .

وآثرت غير الذي يؤثرون ،

اذن كانت الروح قد اورقت في زنازينها ،

ولكانت لك الآن دنيا جديدة .

بالكثير الذي تتعلمُ ،

أو بالقليل الذي انت علّمته ،

خسر الآخـرون ،

وربحتَ ،

فماذا تريد سوى ان تكون

ماثلاً في قميصٍ ،

وممتثلاً في قصيدة .

١٩٧٧/١٢/٢٥

٣ ـ الفضول

تبدأ المعضلة

من يد تتسقّط اخطاءَها ،

أولسانٍ كثير التنطعِ ،

والأمر سيّانِ اذْ يكثرُ الواعظونَ وتحتقر الأسئلة .

انت في البدء لم يستثرك الحديثُ ،

ولم تستطبْ لَهجات الفضول

كنتَ تقبل ان تنتقي ،

أو تفضّل أن يُنتقى لك مما تقولُ

أرأيتَ اذنْ كيفَ تخذلُ ؟

ان انخذا لك معضلة

وخلاصَك معضلة

والسكوتُ على حالتيكَ مناورة مقفلة .

حين تُبتكر الاسئلة ،

ويسنّ الفضولُ مفاتيحَها ،

تسقط المعضلة .

١٩٧٧/١٢/١٥

قصائد

مريد البرغوثي

١ ـ استراحة

غالبني النعاس في انتظار نجدةٍ تأخرت
باعدتُ جثتين
ونمت هادئاً
بينهما .



١٢/٤/٧٨

٢ ـ جسد

مثلما المنزل عند الفيضان
جسدي تحتله الفوضى
فمن احكم أقفالي عليّ ؟
هل ترى ، ياصاحبي ، بابا ثقيلاً
حشدَ الأطفالُ أكتافاً
فأعياهمْ ، يريدونَ الدخول ؟
هل ترى في الجانب الآخر
أطفالاً وراء الباب ، أعياهمْ
يريدون الخروج ؟
كلّ هذا تعبي !
كل هذا جســدي !
آهِ ، مَنْ أحكمَ أقفالي عليّ ؟

٣ ـ علاقـــة

يدها اليمنى على نافذة الباص البطيء
كانت المرأة في استغراقها الموغل
لا تبصرني
غير أني ـ عندما أوغلتُ في الغربة
واستغراقيَ الموحش
ألقيتُ برأسي ، هادئاً
في كتْفها اليسرى
توجَّسْتُ
وظلت هادئـة !
ساعة أو ســاعتين
لم تباعد كتفها عني ، وظلت هادئه
وافترقنا في الشوارع •

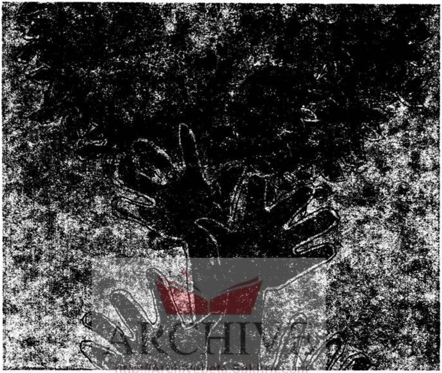
٤/٤/٧٨



٤ ـ اشـتهاء

حزامـه الجلـدي
معلق على الجـــدار ،
حذاؤه المتروك صـار يابساً ،
قمصانه الصيفية البيضاء
لم تزل تنام فوق رفهـا ،
أوراقه المبعثرة
قالت لها : سيمعن الغياب •
لكنها هناك تنتظر
ولم يزل معلقاً على الجدار
حزامه الجلدي
وكلما مضى النهـار
تحسست خاصرةً عاريةً
واستندت إلى الجدار •

٣/٤/٧٨



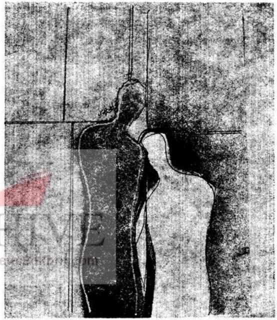
٥ ـ الشجرة

وحشيةٌ ، عالية الأغصان
مكتظة بالثمر الطيب والديدان والأولاد
وبالطيور الآمنة
وبالأفاعي الكامنة .
زاهيةٌ ، وإذ تهبّ الريح ماجنه
تشقها رصاصة الصياد
تُقَدّ من أعوادها الرايات والمشانق
ويحتمي بها اللصوص والعشاق والفلاسفه
والملك المطرود من سلطانه

في ليلة جامدةٍ وعاصفه
لكنني ـ وقد تشابكت أغصانها عليّ ـ
عهدتها لا تمنح الأمـان .
أعلنتُ خوفي للفتى الجميلِ
إذ لمحت راحتيه
ممدودتين نحوها
. . . .
لكنني أراه راكضا
يريد أن يعانق الأغصان !

١٣/٤/٧٨

علي الدميني



الطريق من الجنوب الى البحر

يمرُّ المحبون من قرب بابي
ويخفيهمُ الليلُ ،
يغرقهم مطرٌ في المزاريب
أشعلت كفاً على السطح ترقبهم
ويفيئون للبحرِ
ويضيئون للبحرِ
إنَّ الشجيرات حين يمرونَ
تحني عليهم ظلالاً من الماءِ والزهرِ والهيل
ثم يضيئون للبحر
كلٌ يناجي على السيف غصناً بكفيه
يغسله بالدموع الصغيرة
أصواتهم
في الصباح المبكر تأسرني ؛
خلتها في البيوت القريبة ، لكنها
تتباعد شيئاً فشيئاً
وتومض بين النخيل .
كنت أهجس أني أراقبهم
ويجيئون كالسيل
لكنني .... ،
على الباب أوقدت ناراً تقاسمني الدرب
ثم يمر المحبون ،
يخفيهم الليل ، هذا الجدار
يغلفهم بالغبار
وتلك الصبية تمنحهم
في النهار
الرداء الثقيل

• • •

بي لذاك الذي يرتمي قيد رمحٍ على الشرق
ثم يغيم
وتشحب ألوانه ،
ولهٌ واشتجارٌ .

بي بخاطره الغض حين توزع أغصانه أذرعاً ؛
فوق بعض البيوت ، ويرسم فرحته
قرب شاهدةِ القبرِ
متسع من نهار •
ذاك يفردُ كفين من ريشه ، ويغيم على الشرق ،
قرع" أحس هواجسه
في الذهاب الصباحي « للشركة »
في ابتسامات من يزرعون لأطفالهم
عرق القلب كل صباحٍ
وينحدرون إليه ، وذاك هو الآن
مبتسم ، شاغر" ، في البيوت الصغار
إن بي في انتسابٍ الى لمع عينيه أروع من
رغبةٍ في التباهي بأعلامه الزاهيات •
إن حقل الرياحين لم يرد النهر ،
لم يتوضأ على قيد شبرٍ من النار ••
همٌ بها
غير أن الذي يرتمي قيد رمحٍ
يغيم وتشحب عند المساء
عصافيره النافرات
هو ذا الآن مرتديا كل زهو العشيق
ومختلطاً بالمحار
ويهم بها معلناً
: أنه يفتح القلب للحب
يورده ملتقى النهر بالصبِّ
أو مذبح الشوق للرب
قرب بيوت المدينه

أو وسط هذي القفار

• • •

ايتها الخيل حين تدقين باب المدينة ، قادمة بالحقائب
من أرض دارين
مرّي على كل بابٍ يبادلك التمر بالرقص
أو
عاودي الأنتظار
أيتها الخيل حين تدقين باب المدينة ،
لا توقظي من ينام وقد أذن الفجر
غطّيه بالنوم
واستبقي موته في الحرار
أيتها الخيل لا توقظي من يبادل صوت الأذان
وقد عسعس الصبح ، بالنوم
مرّي برحل حبيبك إذ يتعرف صوتك كل مساء
أيتها الخيل مري على من « توضأ بالسيف » قبل المغيب
بالذين يغنون
« لو كان مابيني وبينكْ يا (المظنه) »*
ميتين شده
لا سري اياما معده
أما على جيشٍ خفيف واسرى الليل
فوق مقذوله من الخيل
واذا تلاقينا نموت على بصيره »

• • •

ـــ ـــ السعودية ـــ الدمام

(*) مقطع من قصيدة الشاعر حميد بن حسن الشعبية .
(المظنه) = المشوق والمقصود بالظن .

كرابيت

شاكر العاشور



(١)

كلَّ صباحٍ أتشهّى أنْ أرْقُبَهُ .
كان يحطُّ على كرسيٍّ في بابِ الدُّكانِ ،
وينسى نفسَهْ .
يرسمُ وجهَ فتاةٍ بدخانِ سجارتِهِ ،
أو يرسمُ أشجاراً عاريةً ،
ويكلّمُ نفسَهْ .
تدمعُ عيناهُ ،
وينسى الكرسيَّ أمامَ البابِ ،
ويُغلقُ بابَ الدُّكانِ . ويذهبْ .

(*) حلاق ، جاوز السبعين من عمره . يقبع دكانه المتواضع والفقير في شارع ثانوي في استانبول .

(٢)

في العام الآخر شاهدتُ « گرابيتَ »
يحطُّ على صخرَةْ ،
في زاويةٍ مشمسةٍ ، حتى الظُّهرِ ،
ويرسمُ دكّاناً بدخانِ سجارتِهِ ،
ويغنّي أغنيةً لا أفهمُها .
ثمَّ يخبّىءُ صخرتَهُ في زاويةِ الشارعِ
يرقبُها ، ...
... يرقبُها ، ....
... يذهبْ .

المجنون

رعد عبد القادر ماهر

الى محمود دياب

● يقال في شوارع القاهرةِ .. المجنون
ـ ياللناسْ ـ
متهمٌ :
١ ـ بالضحك على الذقون
٢ ـ بطرقهِ الأبواب عند الليل
٣ ـ ونومه في مسجد « الحسين »
٤ ـ وصمته في البار ..
في شارع « سليمان »
ـ ياللناسِ ـ
يهمسون .. ! « محمودْ ـ يامجنونْ »
●● يقالُ في أيامهِ الاخيرة ..
يدوسُ كل شيء
ويترك الرمادَ فوق كل شيءْ
ـ وشاهدوه يحملُ الحذاء تحت ابطهِ ..
ويأكل الجرائد الصفراءَ .. يشرب الافيونْ
كان اسمه ـ محمود ـ
صار اسمه ـ المجنون
●●● في بيتهِ تزوره الاشجارْ
خطٌ على الجدار .. بالدماء :



حديقتي ، لا ماء !

فلتمنعي الاشجارَ من زيارتي

ولترفعي — ما بيننا — الاسوار ..

— في بيتهِ « المجنون » يبني مسرحاً

يعلـّقُ الشموسَ في السقوف ، قال :

— هذي هي الأضاءةْ ! —

ويغلق النوافذ — الابواب ْ ..

ويسدل الستارةْ ،

— هـذا ..

هو الظلُّ —

يقول الملك الضلـّيلُ

— هذا هو الفصلُ —

والشخوصْ :

جنودنا .. والدمْ واللصوصْ ..

ويُرفع الستارُ

— كان اول المشاهد « الفتوح » —

في بيتهِ يهدّمُ المسرحَ

— كان آخر المشاهد الجنون —

ويزدهي ..

— كان اول المشاهد الجنونُ —

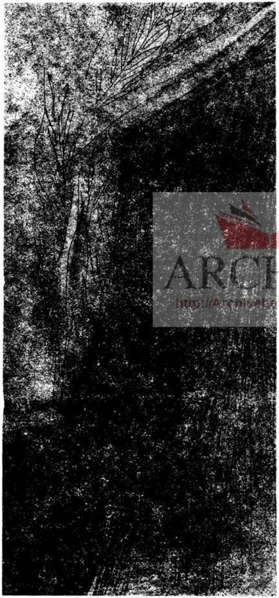
يختفي

— كان آخر المشاهد الخلودْ —

ويبتدي من موتهِ ..

من روحهِ —— محمودْ !

الوطن .. الجمر



محمد صالح

يسيل دمى •• أبصر الشمس تسقط في النهـر ـ
هاتان عصفورتان تنازعتا عطب الغصن ـ لا تلد
الآن هذى الحقول سوى ولعى بالبكاء •
تشابه عبر الزجاج السراطين والبحر •• انك
طين القرى حاضني وابتلائي ، وانك في البدء
طينُ القرى والختام ••• العقاقير صفراء من وهن
النهر ، بيضاء مثل الفرات •• وكل القرى
الغافيات البعيدات تسقط في نومها ، وتبيد
كعصفورة الحلم ريح النباتات •• لا يستقر من
الماء في راحتي ـ الآن ـ غير الظما والتشقق
والليلة النيل غانية تبدأ الصد ، تضحك في سرفٍ ،
وتعرّى مع الآخرين ـ السراطين •• النساء
وما تذر الريح من شجر يابس : للنساء نصيب" ،
وللوارثين •• السراطين زرقا ءكالدم ،
داعرة كظنون المحيطين •• تبدأ
تنداح هذى البيوت ـ على حدقتى ـ وتميد
الحجار •• الحجار إذن ـ هذه الطينة الغفل ـ
سويتها سنة وسنين وطينتها رخوة •• كم تخون
الحجار •• الحجار ـ السراطين
خريطة أى بلاد سوى وطني

هذه الأرض اُكرهها

وأهيم بهـــا ـــ

انها سقطة العاشقين وهم يشهدون النهايات ـــ

ها انا انكرها تارة

وأحايين أُزهَى بها

ـــ وهي في غرف الآخرين ـــ

وها هي ساعة تخبو المساحيق

تأتي اليَّ

وتأخذني عنوةً

ليس لي من خيار

ـــ وهل يملك العاشقون ؟ ـــ

الشوارع أسأل ،

أجلو غبار النوافذ

أستنطق الراقدين

أكان لها ان تعيش على ثديها آخر العمر ؟

هل جمد الماء في النيل ؟

أم بخل الطين والزارعون ؟

القصائد ارجوحة الغيد

والقافيات الخلاخيل

والشعراء الأولى طعموا خبزها

الشعراء ـــ البهاليل

بعض خطى في رصيف الغياب

وكاسان

في حانة المستحيل

السموات سبعٌ

وسبع أراضين هذى القرى

والمدائن مجلوة كالعروس

وخارطتي يأكل البحر اطرافها

ويباغتني في الفراش

وانا أكتب ـــ الآن ـــ اشعاري الضائعات

وأقبض من طينة النيل ما اسطعت

من يقبض الوطن ـــ الآن ـــ كالقابض الجمر

من يقبض الوطن

الآن يصلَ به

وينؤ ٠

القاهـــرة

نهايات الطفل "ك"



كمال سبتي

« مقدمة »

كان يجلسُ في الظلّ :
مرآته الخشبةْ
ورؤاه تراب تفتتَ جمراً يسامره بالحروقْ
كان يجلسُ في الظلِّ :
اقدامه دونما عتَبَةْ
ومفاصله شهقة للشوارع ان تبتدي بالشروق

● ● ●

تتشتتُ أهواؤهُ :
« من هنا استديرُ الى جهةٍ للذهول ..

من هناك ..
من هنا ..
من هناك .. »
حينها يبصر الجسدَ المتعبا
واقفاً لا يميلْ ..

● ● ●

لم يكن يستديرُ بأقدامهِ هرباً
انما .. كلمة في عيونِهْ
تتناثرُ ناراً .. وتسكنه طوقها :
رحلةً تنتهي في جنونهْ
انكساراً .. لتبدأ ثانيةً : غضبا

● ● ●

« حصاة »

قالَ : هالغتي شبحٌ ..
وانكسار خطاي مرايا غريبةْ
للذي سارَ في الليلِ .. يبحثُ عن قدَرٍ ميتٍ
للذي سارَ في طرقٍ من دخـانْ

● ● ●

قال :

هالغتي شبحٌ .. والنبيَ الغريقْ
في دهاليزهِ .. يتكوّرُ شبحاً ..
يتقاذفه الغرباء حصاةً .. تناثرُ في طرفٍ
من نهايات كلِّ طريقْ ..

● ● ●

قالَ :

من انتَ ؟
كيف انتهيتُ اليك ؟
وكيف حللتَ بأرضيَ سحراً ؟
كيف انت هواء اشتهائي ؟
وكيف تكونُ زماني ؟
ــ « صه .. »
فأي زمان اذن انتَ .. اي زمانْ

● ● ●

« ممانعة »

مهملٌ في المزابلِ ، ليس يرى وجهه غابةٌ ،
أو طريقاً الى بلدةٍ ،
هادئاً سينامُ على بابهـا .
ليس يرتجُّ ايماءةٌ للأصابعِ :
أن تتَسَلقَ حائطها
أن تشمُّ روائحها
ان تقول لبلدتهِ :
كان لا يرتدي غير ثوب المزابلِ ،
كان يمانعُ في خلعهِ ،
كانَ يمانعْ

● ● ●

مهملٌ في المزابل ، يفتضُّ مئذنةً للسكارى
يدوخون في خدرٍ جامحٍ ،
ويدورون حول مداراته كالدخان
يوشّون اطرافه بالعرائبِ ،
ينطفئون انبهارا
فيغادرهم في سريرته خطوةً للحياة !!!

● ● ●

مهملٌ في المزابل ، يبقى وحيداً الى آخر الليلِ ..
يهذي ..
يعدّ انكساراته ..
وينـامْ ..

● ● ●

« الذي يسمعُ وينطق »

واسمعُ :

ان المدينةَ تفتحُ باباً لهذا الغريب الذي
جاورته الظنون هواءً ..
. . . .
وانّ المدينةَ .. احجارها مطرٌ .. خيمة لليتامى ..
. . . .
وان المدينة خبز
تيممهُ الغرباء
ينامون في دفئه اغنياتٍ أليفة
. . . . .
واسمعُ :
ان المدينةَ .. ان المدينة
فأنطق ـ محترقاً ـ :
اين تلك المدينة ؟

● ● ●

« تخطيطات »

(١)

ينتهي صوته ـ دامياً بالنساءِ ـ الى
صحوةِ الموتِ .. مستسلماً للنهايةِ رجع صدىً
لحروبٍ مضتْ
وحروب ستأتي

● ● ●

(٢)

الشوارعُ تهجره دائماً .. والنساء لهنَّ هوى ..
هزأةً كانَ ..
او كان محض عظامٍ ..
توارثه الميتون صدى للنهايةِ او حجراً لا يكابد

(٣)

الطيور اليك تهاجرُ ميتةً
والنساء يجئن اليك صحارى
اذن انت متًّ
فعلام تجاهر بالحب ؟
وعلام تجابه ظلّك بالقلب ؟

طريق المدرسة

نامق كامل



ذهبتُ الى المدرسة على دراجة
عبر شارع هادىء في مركز مدينة ذي ماضٍ وأسرار •
سرتُ مغلفا بالنور ، بين العربات الصماء •
جاؤوا بأبهة ، مشدودين الى الثعالب او الخيول الصفراء الرمادية ،
يشيرون الى مدرستهم •
ترجلوا بعزم نهائي ،
في الداخل : ماذا ؟ عجائز ، ليس اكثر من أن يرهفن آذانهن
الياقات الصلبة والامشاط المنتصبة ، وقدم الدهر •
صمت زائق ، رويدا يتلألأ فوق الخشب المطلي •
ركبت على دراجة ، كما على جناحين ، شيء ماخارج الشهيق •
كانت الارصفة واسعة في هذه الشوارع المشمسة ••
في الشمس تحلق فراشة على طرف العربة ، ثم فوق رصيف الشارع
وفوق ضباب عابري السبيل المتكاسل :
امهات جئن بأطفالهن الى الرحاب الواسعة
وآباء الى الكؤوس — واحلام الوظيفة
مررتُ بهم وأبصرتهم في وجوههم •
جذفتُ مابين الضباب الرملي ، والفراشة لاتزال هنا
في بريق شمس مابعد الظهر الشتائي • شحوب بطيء
وقار الشارع على مداه ، كما لو انه يحافظ على هدوء وادٍ ،
واراه احيانا يسمو ثم يقف دون حراك
حيث يكاد يبدو ممتلئا مثل ضفة النهر •
لم يكن ثمة شيء يدعو للرعب
يرتفع الشارع من مركزٍ ، كما لو أنه منحدر الى الأعلى
مثلما انا مسحوب من الاسفل
ريحٌ تكنس قبعة أمرأة عجوز عن رأسها
(انها لاتكنس الاحتفالات التي تجري في طوابق الرجال)
وتحترق وردة من الانتظار ، وربما من قبلة على وجوه الاطفال •
كانت الاشجار في اماكنها وهيبتها هادئة ساكنة ، والرقة في الاغصانِ
الخضراء ، وانا كمن حلّق في الهواء •
متألقاً هناك ، ذهبت ، كما لو اني في سرب طائر
وانا اتذكر جيداً ،
كيف كنت عند مدخل المدرسة ، حذراً ، وجناحاي يخفقان

عطية أبو العينين داوود

عبد الحكيم قاسم



يرحمه الله ، فقد مات عطية أبو العينين داوود ، ويوم مات امتلا القلب قهرا وكمدا ، كأنما الموت كان له جنب السكة يقعد ، وكأنما كنت اراه ، عيناه عينا كلب من كلابنا السوداء الجائعة المنحوسة ، التي تميز مادة كيان ملك الموت من سواد الليل او سواد الظهيرة ، تقوّل ، تتنبأ بحلول العدم .

كان يخرج كل يوم ، والنهار بعد طفل طري ، والشمس ذهب مهراق ، والتراب دمثه الندى ، يلين لجلافة وقع الاقدام الحافية ، يخرج كل يوم من داره ، مستندا على ذراعي أخويه الشقيقين ، وعلى وجوه الجماعة عزم السفر ، وفي العيون افكار القبول بالقدر المقسوم ، والاجابة الخفيفة على السؤال الهائم في قلبه ، انهم ينشدون طنطا .. وعلم الحكيم .

وابتسامة عطية لا تحول ، شمس لا تغيب ، تتحول على ملامحه الاحوال ، يشحب وجهه ، ومن المرض تنتشر البقع الداكنة على جلده ، لكن هذه الابتسامة لا تفيظ ابدا ، ان مازحا او جادا ، ان كارها او راضيا ، ان عوفي أو ان اذبلته العلة .

يبتسم وتلتمع عيناه فرحا وطيبة ، أو حيلة ودهاءا وهو صموت ، وان تكلم فهو اخفض الناس صوتا ، يعييك ان تميز حروف الكلمات ، يصطخب حوله الكلام ، وتشتجر الدعاوى ، يقلب وجهه في الناس راسخ السكون ، لايوجد شيء في هذه الدنيا قادر على ان يحرضه على القول ، على أن يلوح حاكيا ، أو يرطم صدره مؤكدا ... ، انه ذلك الصموت المبتسم ، لكنه هو من يملك على من حوله فعلا عجيبا ، وهو صاحب السيارة العجيبة التي كنت اصحو كل صباح على جلبتها المزلزلة .

افتح عيني ، القلب امتلأ بذلك الروع المدمدم في الخارج ، لا ارى ماحولي ولا احس به ، القي حرام الصوف من على رجلي ، انهض واقفا على ظهر الفرن ، اقفز الى المصطبة ، الى قعر الغرفة وامي تهتف بي

– على مهلك

وارد ملهوجـــــا
ـ طيب
ويشدني صراخ امي من عتبة الباب
ـ البس تقيتك
أعود مسرعا كالهم ، اخطف الطاقية من تحت الحرام على الحصير اضعها على راسي واطير
ـ زر طوقك
انقلب على عقبي ، وذلك تميز لازم لزر الطوق ، انفخ حانقا ثم اندفع
ـ البس حذاءك
اصرخ يائسا منتحبا
ـ طيب

ادس قدمي في الحذاء المتصلب كانه قالب مصبوب ، المفروش بطبقة سميكة من الطين ، والذي لم يكن له رباط ابدا ، اضرب به الارض وهو في رجلي حتى تدخل فيه القدم ، وما يكاد حتى اطير خارجا .
لقد تصرم ثلثاه قبل ان اصحو ، ذلك الطقس اليومي الرائع ، يعصر قلبي ندم حارق ، انساه بعد لحظة واقبل على الجميع ، أهل ناحيتنا جميعا ، رجالا واطفالا ، كلهم هناك ، والنساء ايضا ، الاكف متحاضنة على الصدور ، والطرح السوداء تلف الرؤوس ولا تبدو غير العيون ، لكنها لا تخفي ذلك القلق الهائل ، ولا صرخات الهلع بين آن وآن .

الناس كتلة هائلة من الجلبة منكبة على العربة الزرقاء ، كل الوجوه سواء في الاهتياج والعرق والتراب ، كل الاذرع نافرة العروق متوترة، كل الاكف مبسوطة ملتحمة بجسم العربة ، كل الطواق منزاحة الى الخلف عن رؤوس حليقة ، كل ذيول الجلابيب مشمرة عن السيقان، كل السيقان مزروعة في الارض ، تنقلع الرجل من الارض لتعود ترطها صانعة خطوة ، والكتلة البشرية متلاصقة متحاضنة متكورة منحية ، تتحرك الى الامام بهذه السيقان الالف .
وانا اندس في الزحام كالمسمار في الخشب ، ولا ازال اتملص واتحرك مثل دودة لاهثة مهتاجة عرقانة من ابسط كفي على جسم العربة .. آه .. لقد عشت بعد ذلك السنين ، ورأيت من الدنيا ، ما تحققت لي سعادة مثل سعادتي وانا اضع يدي على المعدن المدهون بطلاء ازرق كاب .
اترس قدمي في الارض ، اشمر جلبابي عن ساقين نحيلين بين سيقان الرجال لكنهما ممتلئتان خلاصا في دفع هـذه العربة الى الامام ، ارفع عيني لاجد عطية جالسا على كرسي السواقة،ممسكا بعجلة القيادة،شاخصا ببصره الى الامام ، هذا الاب العاتي ، يسحب في اعقابه هذه القلوب الالف الخافقة في مضاء لا ينحرف ، يقودنا في غارة على الصمت ، الى لحظة تحقق كامنة خلف غباء الاعطال ، المتلفلفة حول وقائمه اجهزة دولاب هذه السيارة .

أثبت عيني على قفاه ، عامود راسه نازل على خط كتفيه بعزم ، دخان احتراق الوقود يملأ عيني وصدري ، قلبي موصول بصوت الخشخشات الصاخبة الصادرة من دولاب العربة ، يتهدج الصوت الخشن متصاعدا في انفعال الى القمة التي اترقبها ، تستحيل العربة الى شيء خفيف في أيدي الناس ، يجرون بها فرحين ، يطيرون بها طيرانا ، الصخب في الأوج ، سحابة التراب منطلقة في الشارع ، ترفعها الكثبان وتحطها الوهاد ، زئير العربة وهدير قلوب الناس ، تصرخ النساء مستحثة مهتاجة ، الشيء يوشك ان يكون ... ثم لا يكون .
ونقف ، تنفك مفاصل الجمع قليلا قليلا ، ينحل ذلـــك الاجتماع اللاهث المكتوم الى ضحكات وكلمات متفرقات متزاحمات ، تركت الاكف اماكنها على جسم السيارة ، يتضح جرمها وسط حلقة الناس التي تتسع قليلا قليلا ، يرمقونها مناحكين،عاتبين قليلا،ومستشعرين مرارة العجز ، تمتد الايدي تعدل الطواقي ، وبفضول الجلابيب تمسح من على الوجوه حبات العرق .

لكن عطية ابا العينين داوود لا تغيب ابتسامته ، الطيبة الأبوية في وجهه لا تتناسب مع الحزم في حركات جسده كانه الفهد ، ينزل ، يصفق باب العربة بعنف ، يكشف الغطاء عن الدولاب ، أشب على اطراف أصابعي واطل براسي ، انفاس ساخنة ملتهبة ، سحب من البخار تتصاعد من هذه الاجهزة ، يدس يديه الملوثتين بالشحم في جيب جلبابه يستخرج مفتاحا انجليزيا ، يثبت اشياء ، يصك اشياء يختبرها ، يزيح غطاءا عن فوهة كفوهة (القلة) ، يعصف البخار الطالع بالغطاء يلقي به بعيدا ، والاخت الصالحة زينب واقفة بابريق الوضوء الفخاري الاسود المليء بالماء ، يمنحها الاخ الكبير عطية ابتسامة قبل ان تأخذ الابريق منها وعم محمد داوود يقول مؤكدا

ـ الماء لا ينبغي ان يكون من الترعة ! احذروا ماء الترعة للعربة ! ما يصلح لشربنا لا يصلح لها، اقول لكم فافهموا !
ويمنحه عطية ابتسامة قبل ان يمضي ، يرفـع الابريق بين راحتيه ، يرفعه لاعلى ويصب في هذه الفوهة كفوهة قلة الشرب
وزينب تقول :
ـ من (الطلمبة) جلبت الماء ! ليس من الترعة ، وحياة النبي الحبيب ! هذا هو قسمها دائما ، وانا اصدقها ، هذه الاخت الصالحة ، اخت عطية الصغيرة ، المحبوسة ابدا في اهاب طفلة لا تتجاوزه ابدا ذبلت الملامح وامتلا الوجه بالتجاعيد كزبيبة ناشفة وهي هكذا رهينة هذا القوام الطفلي ، تصاحب الاطفال ، واذا كبروا وتجاوزوها نظرت الى الاتين في قلعة تبحث عن صاحب ، وانا احبها ، واخاف ان اكبر وأن اتجاوزها ، ونحن معا نحب عطية ، ممتلئة قلوبنا بالحنان نحوه .
يعود الى كرسي السواقة ، وتكون هذه اشارة

البدء ، يحيط الجمع بالعربة كالهلال ، الايدي مبسوطة عليها ، أنفها ــ الذي عليه طائر معدني لامع محلق ــ يرتجف من حركة الدولاب .

تكز الاسنان في تصميم ، تتحد الاصوات على ايقاع متصاعد متعارض مع صخب الدولاب ، يسير هــذا التركيب الذي يجلس عطية على قمته في كدح لا يتراجع ، في هيام صوفي ، والامل في قلبي يحضنه الخوف، فاللحظة وشيكة ، اكتم نفسي ، أكدح على الجمع ، تخف العربة ، تجري ، تطير في ايدينا، ثم فجأة تقف زاعقة زعيقا مخيفا، ينكسر حولنا على عنادها الحديدي ، تنكسر القلوب ، تنزرع الارجل في الارض حتى لا تجتاح الناس الرجة الرهيبة ، لحظة صمت بعيدة الفور ، المخاض العسير ، ثم تولد وثبة الانطلاق ، ويزغرد الدولاب دائرا ، وتطير العربة منطلقة بقوتها الذاتية .

يكاد يقف قلبي فرحا ، ارتاع أن تفلت العربة من يدي ، الحق ، امسك بحامل القفف المثبت في ذنبها ، اقفز جالسا فوقه بين كومة اخرى من الاطفال ، اركن ظهري على جسم العربة ، ادع صخب الدولاب المنتظم ينسرب في نشوة الى كياني افتح عين ، وجوه الناس تبتعد ، تضحك في سعادة ، قاماتهم تترنح من التعب ، وبعضهم يجري ، يلوح لنا محذرا وشاتما ، يطلب الينا على الفور ان نترك (العيال) العفاريت اولاد الكلب .

استمرىء نشوة الخوف وانا أرى الارض تجري منسحبة تحت أقدامي الى الوراء بسرعة كبيرة ، والدور على الجانبين صامتة الواجهات ، والبقرات والجاموسات السارحات يملن بالرؤوس الثقيلة ، ومن العيون الكبيرة تطل نظرة مستفهمة منكسرة ، واصوات الماعز والشياه على المصاطب تجتر ، تكف ، تنظر مقطبة ، ثم تعود تجتر آمنة ، وجماعات البط الثقيلة الارداف تصوصو مبتعدة ، واسراب الفراخ تطير مذعورة .

لكننا نحن الاعلون ، العربة العجيبة تصعد مــع الكثبان تنزل في الوهاد ، تدع وراءها زوبعة من الغبار ، تشق الصمت بنفيرها ، تتعجب النساء ، تحن قلوب الرجال للسفر ، يلوحون متمنين للعربة السلامة ، ياربي، هذه السويعات السعيدة هي اغلى ما في جنبتي من رحلتي في هذه الحياة .

وعندما تنتهي البيوت ، وتصعد العربة مع السكة الى القنطرة على الترعة التي تمر البلدة من جنوبها ، هنا تولد في كيان العربة قوة ماردة ترفعنى ، وتمتــد مسافة هائلة كأنها الغربة تمتد في سرعة البرق بيني وبين عطية ، تنفرش امامه السكة وتطير به العربة ، وينبغي علي الآن ان اقفز نازلا ، والى القرية اؤوب .

اقفز ، وتقفز جماعة (العيال) من حامل القفف خلف العربة واحد واحدا نجري وراء العربة من هول القفزة ما نزال ، كأننا مربوطون اليها ، يكاد ننكفىء من سرعة أجسادنا التي لا سيطرة لنا عليها ، اقدامنا تصفق الارض في عنف حتى نتمالك انفسنا ، عيوننا شاخصة الى العربة التي توغل في الافق بلا تردد ، تتصرم وراءها بهجتنا حتى تفيض ، وسحب الحسرة تتهاوى ، تكبس ظلالها على ازدهاء وجوهنا ، نتنادى بعضنا الى بعض ، نتحدر بعضنا الى بعض كاسفين .

ينفر ابن بدوية من وسطط الجمع ، يتصلب عوده النحيل وهو يلوح مباهيا بأنه آخر من قفز من حامــل القفف .. ! لا آبه به ، مالي وهذا ، لن اكون ابدا آخر من ينزل، ولا يعنيني ان اكون، انما يهمني انسحاب العربة هذا ومروقها الى الغياب خلف الافق ، القلب يملوءه الصمت وتحط عليه الوحشة والفراغ .

يتلكأ النهار ، واتلكأ مع هذا النهار في ســاحات اللعب ، على مصاطب الدور ، تحت النخلات في الجرن لا شيء عن سيرة العربة يشغلني او يداوي وحشتي ، ارى محمد شريف مارا في طريقه الى الجامع ، رجلاه نظيفتان في قبقاب حسن ، وعليه جلباب سابغ ، وجهه شاحب من حبس الكتاب ، وفي طبعه دماثة من بطش الشيخ في الكتاب ، حينما اراه يمتلىء قلبي اجــلالا وتأسيا ، اقول لامي :

ــ سأروح لأصلي

تقول وهي متبرمة ساخطة منشغلة عني :

ــ افعل

الحق بمحمد شريف ، اكلمه متادبا ، كان الى عهد قريب زميلنا في اللعب ، يداه مثل ايدينا مغطاة بالقشف، أقول له :

ــ علمني الصلاة

يقول هادئا

ــ تعالى معي .

تشغلني وانا واقف في صف المصلين الهواجس ، اتامل باب المئذنة ، اركع واسجد مع المصلين بلا عقل ولا قلب ، وما تفرغ الصلاة حتى أجرى صاعدا السلم اللولبي المعتم ، ذلك الطريق السحري .

ارتكن على سياج المئذنة ، اتحسس الحديــد الصدى ، أدور دورة السياج ، تمسح عيناي دورة الافق ، امتداد هابط الحواف ، وانا في مركز هذا التقي ، الطرق نازله هاوية ، انظر ، من هذه السكة تسربت العربة منطلقة ، هي الآن في طنطا ، يقصر البصر عن طي المسافات الشواسع ، الشوق أكبر من الحول ، وعليه فالقهر أبيد أنزل ، السلم في الرجوع سكة الى فراغ اليوم الموحش حتى أوبة العربة في المساء .

اتسكع في شارع (داير) الناحية ، اتقصى آثار الاطارات ، وبقع الزيت والشحم ، احاول أن أعدها ، ويرجع بي طريقي حتى مأوى العربة امام باب الدار ، ذلك الذي بنيناه لها ، كلنا كنا هناك ، كل الناس ، ولقد كان الضحك يقطع القلب ، كل الناس فرحون ، وكل عامل شيئا ، حامل طوبا ، او خالط طينا ، او جالب

ماء ، وعم محمد داوود اصطنع لنفسه مالجا من خشبة جافية يسوى بها قوالب الطوب في الجدار ويقول :

ـ لا يكون بناء من غير المالج وميزان الخيط والثقل ، فان ضل الجدار وتعرج فلا تلوموني ولا تضحكوا علي ، فبسطة الكف وحدها لا تقيم جدارا سويا .

ويضحك الناس كثيرا ، ويقولون انيده فيها البركة ، وانه ببركة الله يستوى الجدار ولو لم يكن مالج ولا ميزان خيط وثقل ، وتحلف زينب الصالحة بالنبي الحبيب ان يد عم محمد داوود فيها البركة ، وانا اصدقها ، والناس كلها تصدقها ، ويقولون انها صالحة مقبولة ، وبعد ان جلب عطية العربة الى البلد اصبحت احبها اكثر .

ولقد تلوى الجدار وضحك الناس ، لكن في النهاية كان ماوى طيبا للعربة ، نعم الرجال طيبون ، عليك ان تفر من وجوههم تتجنب سورة غضبهم ، ثم تعود ، تعود متسللا ، تقترب من خلفهم في هداة المساء ، ان حديثهم حينئذ يكون شجيا وعجيبا ، في هداة المساء

هذا المساء يولد في قلبي قبل ان يحل ، اعرف روائحه ونسائمه واصواته ، اعرف رائحة طبيخ الحاجة صبر التي لديها ماكنة خياطة وتشتري لحما كل يوم ، اعرف كلف فاطمة الزعراء بعنزتها ، واتابع نداء المراة وثغاء العنزة حتى يلتقيا ، وارقب شعلة اللمبة تسرب آبة الى الدار ، واعرف تسبيح الحاج ابو شاري وهو راجع من الصلاة ، اعرف المساء ، وينقبض قلبي وانا ارى القرية تهدهد رويدا رويدا الى كن الليل وانا قلب صاح ، أتسلل مقتربا من حلقة الرجال .

يقول عم محمد داوود عن عطية ، كان عسكريا في الجيش المرابط ، كانوا يقابلونه على المحطة ، يخلع ثوب الجيش ويلبس جلبابه ثم ينزل الى البلد ، ثم يطرق عم محمد داوود صامتا ، ويتكلم كامل العشري ملاحظ الانفار في مقاومة دودة القطن ان عطية طرق السكك جميعها ، حتى الحرام منها ، وانه سرق واحرق ، واوشك ان يقتل لولا أن لطف الله وتعطلت الغدارة التي في حجم الكف والتي كان يضعها دائما في جيب صداره .

ويحكي ابراهيم ابو العينين شقيق عطية ، ان عطية قال لهم انه يريد ان يشتري عربة وقالوا له :

ـ يا اخانا انت تعرف ، لانملك سوى نصف بقرة شركة مع علي افندي المدرس ، يا اخانا نذهب اليه من غد ، يعطينا من الشركة ويعطينا نصيبنا من الثمن ، نضعه في يدك تفعل به ما بدأ لك !

ولم تتغير ملامح عطية ولم تغض ابتسامته

ـ افعلوا

ويقول ابراهيم ان الحول لم يحل حتى كانت الزريبة بقرة يملكونها لهم ، جلابها بأسره في خزانتهم .

ويطرق عم محمد داوود قليلا ، انه في هذه الساعة من جلسة المساء تكون الاصوات عميقة كانها آتية من وراء الاشياء ، والرجال كانهم الظلال ، حينئذ يقبض الخوف على قلبي ، يمشي الكلام يختلط بأمشاج لحمي .

يقول عم محمد داوود ان الطريق مخطرة ، وانه من هنا لحد طنطا سكة بين قرى واشتات كفور وشراذم ناس ، وان عطية يطير بعربته اعلى هذه السكة ، حيث الشر مختبىء وراء كل حجر ، والسوء خبيئة كل قلب ، ولحظ العين يضرب كلسان الافعى ... ويقول ان المسافة بين رحيل العربة في الصبح واوبتها في المساء مسافة من القلق يطويها القلب كل يوم .

انهض نافضا الكابوس ، امشي ابعد في تلافيف المساء ، ذلك المساء المنور بالنجوم لكن العربة بعد لم ترجع ، انصت لا شيء سوى سوى لصوات المساء القديمة ، نقيع الضفادع في مصرف غيط أولاد خليل ، واصوات الجنادب وهوام الليل ، انني اعرف صوتها حينما يولد في رحم هذا الصمت ، واظل أتتبعه وهو بأذني يكبر حتى اعرف تقلبها في وهاد السكة ، وحتى ينكشف الشارع عنها ، لكن الصمت مطبق ، وهي بعد لم ترجع

انشد العيال ، تحلقوا حول محمد شريف ، هذا الشاحب النحيل ، يحبسه الكتاب وحفظ القرآن عن اللعب مع العيال طول النهار ، لكنه في المساء يأتي ، عيناه تلمعان وقلبه ملىء بالحكاية ، ويقول عن العربة ، تلك التي بها تبدأ دوره حياتنا وبها تنتهي . يقول محمد شريف عطية عطية ابو العينين داوود لم يولد من بطن امه سائقا ، تصدمنا العبارة ، تجردنا من قدرتنا على المعارضة ، ننقاد مسلوبين للحكاية ، ومحمد شريف يقول ان عطية لم يولد من بطن امه سائقا ، انما هو تعلم ، ولم يكن هذا بالشيء الهين ، ولا كان سهلا أن تقسر العربة على التزام السكة السوية .

ـ ان العربة لو تعلمون اعصى قيادا من ثور فحل حرون ،

يقول هذا محمد شريف ، ويقول ان عطية كان عليه ان ينطلق بها هنا وهنا ، طائرا فوق الترع ، مطيحا بالاشجار ، داهسا الزروع ، صادما واجهات الدور ، هكذا اياما وشهورا حتى اتته العربة مطاوعة .

ـ وها انتم ترونه يروح بها الى طنطا ويأتي كل يوم بلا اختلال

يقول هذا محمد شريف ثم يشف صوته حتى تصير الجلسة حلما غامضا

ـ لكنه لولا حجاب الحفظ

ذلك الذي اصطنعه شيخ الكتاب لحفظ العربة والذي يعلقه عطية في مرآة السائق

ـ لو انه سقط مرة من علاقته

فلا احد يدري اى شر يحيق بالعربة في الرواح والاياب ارتجف ، لقد سمعت كل الحكايات ، لم تفتني واحدة ، وما من مسافر عاد الا وسمعت .

ما حكاه للرجال بعد ان عاد ، كل الحكايات عن ناس البلاد واشرار الكفور ، كل هذا سمعته ، ورأيت الموت تومىء اليه سحن مخيفة ترصد ابتسامة عطية في

تنمر له انياب ومخالب ، وكان هذا الخوف عندي في منطقة من مناطق الظن لا يطولها ترجمان القول ، خوف يؤرقني ولكنه لا يتحول الى خبر يبث ، حتى يولد صوت العربة ، جنينا في رحم الليل ، ثم ينكشف الشارع عن كشافاتها ، يسطع نورهما ويعشي عيني ، أقفز فرحا ، تمر بي ، اجرى وراءهما لا ارى سوى الدوائر الحمراء والخضراء التي تتخالط في عيني ، ثم اميز ضوءيها الاحمرين يتقلبان مع السكة علوا وهبوطا ، اجري أعلق بحامل القفف في خلفيتها مع باقي العيال ، ونبقى هناك حتى نهاية المطاف عند دار عطية .

نتحلق حول العربة لاهثين ، عيناها تنظران الى الامام في ثبات ، تفتشان في طيات العتمة ، تفجأن الهوام الهواجع، تطير مقاطعة مخروطي الضوء المحدقين ، وجسد العربة يرتجف بحركة الدولاب .

تفتح الابواب وينزل الحاج عوض تاجر المواشي الذي يسافر الى طنطا كل يوم اثنين ، وينزل مصطفى بديوى المريض بداء الطحال ، والذي كان في طنطا ينشد طب الحكيم ، ينزل هؤلاء ، وينزل غيرهم ، وعيون العيال المتروكين تنتظر اوبة الآباء ، تمتد الايدي تسند النازلين ، ويلتف الناس حول عطية ، ومن جيوب الصدارات تخرج محافظ النقود الكبيرة ، يدفعون له الاجر ، يتأبى وهم يلحون،اصواتهم شاحبة جنب ضجة دولاب العربة.

يركب عطية العربة مرة أخرى ويصفق بابها وراءه ، ثم يدخل بها بطيئا الى ماواها امام باب الدار ، هي لنا اذن حتى الصبح ، أؤوب الى الدار ، أسير خلف امي التي جاءت تنشدني ، تجرني من معصمي وهي تحمل لمبتها ذات الشعلة على راسها .

آوى الى مضجعي ، يحررني النوم من الحكاية ، تأتيني في نومي الاصوات . والاحداث ، انتفض تحت حرام الصوف رغم علمي ان العربة هناك في مأواها ، وأن عم محمد داوود هناك ، وبن بدوية ، ومحمد شريف ، كل في مكانه المعلوم في قيعان الدور تحت هذا الليل ، وعطية ابو العينين داوود ، نعم ، وان الصبح سيكون جنونا ، وسوف نكون هناك جميعا في احتفالنا الصاخب بميلاد الحياة في دولاب العربة ، أعرف هذا ، ومع ذلك آوى الى فراشي مخنوق القلب .

فان المساء المنور بالنجوم لا يعكر جلاله بالاحتفال شيء ، وقد فرغ محمد شريف من حكاياته وحل على على العيال الصمت ، صمت بين النور ، يتأهب للحدث الفاجع وقد كان ، وطار صراخ زينب الصالحة في السماء كلسان لهب ، كثعبان مجنح ، وأمرها عم محمد داوود ان تسكت ، أمر صارم احدث فراغا هائلا ، ولقد تحققت لي في ذات اللحظة ان الحلم فر مني الى غياب سحيق لا يطوله وهمي . قيل ان عم محمد داوود وابراهيم أبو العينين داوود وغيرهم ركبوا قطار الليل الى طنطـــا ليقفوا على جلية الخبر ، وقد عادوا به في الصبح متهالكا مسفودا من الجانبين يلف راسه بلفاع لا يبدي غير عينيه وغير ابتسامته التي دفن بها ، واذا كان العدم قد أتى على كيانه شيئا فشيئا فأنني اظن أن تلك الابتسامة آخر ما منى .

وسد عطية فراشه في الفرفة القصية ، وخرج عم محمد داوود الى الناس ، حكى لهم ان عطية على السكة ، وانه في طيرانه هذا فاجأ دجاجة هرسها ، وانه لهذا أوقف العربة ونزل منها ينظر .. وكدت اصرخ :

ـ لماذا وقف .. لماذا اتلكأ جنب الخط من هذه اللحظة المشؤومة ، لو لم يكن وقف ما كان مات ابدا .

لكن عم محمد داوود يقول أن الدجاجةكانت سوداء ذهبية الريش ، وأن عطية امسكها ، رفعها ، معلقة بين يديه ، مختلط بهاء ريشها بالدم والتراب ، وان اهل الكفر اقبلوا ، أحاطوا به مضمرين شرا ، ثم انهالوا عليه بالعصى حتى سقط على الارض فاقد النطق .

الآن حل الصمت ، وزالت حتى آثار العجلات وبقع الشحم والزيت ، والسكة التي كانت تقطعها العربة كل يوم بالصخب والزعيق ، يمشيها عطية الان واهنا مستندا على ذراعي صاحبيه .

من الدار الى المحطة ، ذهاب واوبة ، ايام وأيام ، والعلة تعزي . تهدم من الكيان المسكين كل يوم بمقدار ، والناس يرقبون ، يعدون الايام والساعات ، واقفين على هذه السكة ، محطات ومتفرقات ، يصافحون ويسألون ، القلوب راجفة بالخوف والقلق ، حتى مات .

خرج الى جنازته الناس جميعا ، عبروا به المسافة القليلة بين قطبي الوجود في عالمنا ! ساحة الدور وساحة القبور ، ثم عادوا الى الوحشة المنصوبة .

أضرب في هذه الدنيا ، القلب أقل ابتهاجا واشد قساوة ، واذا ما صادفت زينب الصالحة حييتهـــا مقتضبا ، وحولت وجهي عنها ، ربما تروح تطالع وجوه الاطفال تبحث عن صحبة جديدة ،

وأنا يسلمني النهار الى الليل ، والليل الى الصبح، لكنه ما أباسه الصبح اذا ماتربصت بالصحو هذه الاكوام من الصمت .

أعراس الجنة



برهان الخطيب

امس ، واول امس ، ومنذ ثلاثين عاما ،قبل ان يفتح اصحاب الدكاكين عيونهم من قيلولة الظهر ، يأتي على حصانه يحمل « الحيلبة » الاخضر الزاهي ، يرش « رضا السقاء » ارضية السوق بماء الشط ، وتأتي نسمة هواء تدفع الزنخ والوخمة ، ينزل الجمل ويفترش العطفة ، مكانه العتيد المشرف على مفترق الازقة والاسواق ، لا يتعجل ابدا ، العجلة من الشيطان ، يلف له سيكارة ، ويرى عيون المارة تتطلع الى الاغصان الطازجة الفواحة تشرئب اليهم باوراقها الريانة ، كل شيء يجري مثلما كان يجري طيلة تلك الاعوام الثلاثين ، يسعل متلبثا في زاويته ، يودع حصانه المربط المجاور ، يمسح الدكاكين واصحابها الناهضين لعمل النصف الثاني من النهار بنظرة ، ويسمي بأسم الرحمن الرحيم قبل ان يجلس امام الاعواد الخضر ، الضاجة بخضرتها ، كأنها آتية من الجنة لا من شاطيء النهر الممتد هناك ، في مشارف المدينة . ويجري كل شيء مثلما ظل يجري طيلة هذه الاعوام الثلاثين . ما ان يبدأ بشد الباقة الاولى من اغصان الحيلبة حتى يمد له اولهم يده ، يناوله الفلسين ويأخذها منه ، لم يكن لينظر في وجوه المشترين ، همه ان يوزع هذا الخير على الناس بالعدل والقسطاس ، لكل باقة سبعة اغصان لا اكثر ، ولقد نظم الله كل شيء افضل تنظيم ، انبت هذا الزرع وما عليه هو الا ان يوزعه بين عباده كما يقتضيه عدله ، مقابل ذلك سيأخذ منهم مايعينه على مواصلة شرب الشاي وتدخين التبغ والاغتسال بالصابون ، فيتمكن من مواصلة الخروج الى الحقل مسرورا ، كما تخرج الشمس كل يوم على العالمين . هذه هي سنة الدنيا منذ فتح عينيه فيها وحتى يعود الى الظلام الذي جاء منه . ولكن ما يحدث هذا اليوم شيء خارق ، لا عهد له به من قبل !

طيلة هذه الاعوام الثلاثين لم يحدث مرة ان تأخر في بيع حمله ابعد من غروب الشمس ، سواء كان الفصل ربيعا ام صيفا ، ودائما في نفس الوقت ، وفي نفس اللحظة تقريبا ، يصل العطفة وظل سقف المقهى انذاك يكون قد وصل منتصف ارضية السوق ، واوائل العائدين من بيوتهم الى دكاكينهم بعد حمارة الظهر يكونون قد بدأوا يطرقون الدروب ، يمرون عليه واحدا بعد آخر حتى ينتهي من آخر باقة قبيل غروب الشمس بدقائق ، تلك عادة درج عليها السوق واهالي المدينة حتى انه سمع من بعضهم مرة ان سمعة هذا الزرع وشغف الاهالي به واعتيادهم عليه بهذا الشكل اصبح نادرة يتناقلها ابناء القرى المجاورة فيما بينهم . فاي معجزة حدثت بحيث كف الجميع فجأة ، في هذا اليوم ، عن الاقبال عليه لتناول باقاتهم التي هيأها لهم ؟ كأنهم اتفقوا مسبقا على ذلك ، وحلفوا بالقرآن على مقاطعته ، ما الذي حدث؟
للدنيا اسرارها !

ها هو قد انتهى منذ اكثر من ساعة من اعداد الباقات وشدها جيدا بخوص سعف النخيل ، تتمدد بانتظار ايدي القادمين ، خضراء ، زاهية ، ريانة ، تكاد تسمع عصيرها يشخب في عروقها ، وتفتقت ثمارها في اكثر من مكان عن لآلىء خضراء نضدت اجمل تنضيد ، لامعة يمكن رؤية الوجوه معكوسة عليها ، شعثاء نافرة كأن فرح الارض ضاج فيها ، وبصمت تنشد اغنية سرية عذبة ، تدعو الناس لمعانقة هذا الفرح . ولكن ما بالهم مشغولين عنه هذا اليوم بأمورهم ، لا يعبأون به وبخير الله ، وهم الذين اعتادوا على التلذذ به طيلة كل تلك الاعوام ، حتى اصبح لشراء باقات « الحيلبة » منه والتفرغ لتناولها طقوسا يعرفها الجميع ، حرصوا عليها مثلما يحرص بعضهم على اداء الصلاة ، يشرعون ابواب دكاكينهم ، يرش لهم « رضا السقاء » أعتابها بالماء ، يعيدون اكياسهم وزنابيلهم الى نواصي الطريق ، يجيئونه تباعا ، يستلمون نصيبهم من هذا الرزق ، يتمددون او يتكئون في مداخل دكاكينهم ، ويستأنفون رحلة النهار بهذا الخير .

خلاف الجميع ربما،لم يعتد على ترغيب احد لشراء هذا الخير ، هذا حرام ، فما دامت الارض كتبته فالسماء اذا تطلبه ، ومن لايرى الخير لا يستحقه ، ومن ليست به حاجة فلآخر تلك الحاجة . دعه اذا يمضي ولا تنادي عليه فقد يأخذ نصيب غيره ، من يريد الخير يناله ، ومن لا يعبأ له سينادي عليه الخير بنفسه ، هذه الخضرة العارمة ، هذا الضجيج الصامت ، فاذا لم يسمع لم يخسر احد غيره . لم يحدث ان ظل الخير مرميا على قارعة الطريق الا في هذا اليوم العجيب !

ظل سقف المقهى يكاد يعبر الرصيف ولا احد يأتي فيخرق عقوق هذا اليوم العقيم .ام الخير آخذة في الغياب والبشر يكفرون بدورتها ، فما الذي عليه ان يفعله الان ايظل صامتا كما اعتاد طيلة تلك الاعوام ؟ ام يجرب فتح فمه فينادي على الناس ، خذوا هذا الخير بفلس ، خذوه قبل ان يبتلع الظلام الشمس ، قبل ان يذوي هذا الخير فيكفر العباد بنعمة ربهم . ولكن همه الاشد لا ان يتخلص من أغراس الجنة هذه ، لها الله ، بل ان يعرف حقيقة هذا السر ، كنه هذا الامر العجيب ، ما حدث للدنيا حتى راح الناس يتجنبونه ويتجنبون هذا الخير ، ايستوقفهم ليسأل منهم عما يجري وهو الذي كان يصمت دوما وقد شغلت اذنيه دمدمات الاشجار والكثبان ؟

ماذا سيسأل ، وماذا سيقول ، للدنيا اسرارها ، ولعلهم سيضحكون عليه ان استفسر عما جعلهم يتجاهلونه ويتجاهلون زرعه الذي رباه بدمع العين ، كان يرقبه مثلما يرقب الآباء اطفالهم وهم يشبون ويكبرون فيملأون البيت ضجيجا ، لنبتاته ايضا مثل ذلك الضجيج ، وكما تفهم الام غمغمة طفلها ، كان يفهم هو وشوشات الاعواد الخضر اذ تهزها الريح ، جوقة تؤدي نشيدا واحد عريقا في القدم ، للارض اسرارها ايضا ، وكانت هذه الاعواد تفصح ببعض تلك الاسرار للريح فتأخذها هذه وتنشرها بين عباد الله الصالحين . بلى ، الصالحون يسمعون ما تهمس به هذه الإعواد في آذانهم . بلى ، جف نهرهم مرة ، ومرتين ، وهو ، عبدالله بن صالح بن عبدالرحمن، ظل طيلة ذلك الموسم ، وبعده ، يرى نفسه في المنام – وهو نادرا ما يحلم – وقد اهلكه العطش ، وكانت الاشجار تجلس كالنساء على الضفاف اليابسة تمشط اغصانها بامشاط جافة تمرر في قاع النهر القاحل فلا تترطب بغير اليباب . للدنيا اسرارها ، وعاد الماء يشخب في النهر ، وشبت الاعواد الخضر مرة اخرى ، ولكن هاهم ابناء المدينة يعبرون دون ان يسمعوا نشيدها فيتريثوا عنده لحظات ، هل كفت اعواده نفسها عن الغناء اذاً ام ان الناس انفسهم ما عادوا يسمعون ! وها هو يراها تذبل وقد اتعبها الانتظار .

ولف عبدالله لنفسه سيجارة اخرى ، وسعل مرتين قبل ان يتوقف امام عوسي الحلاق ، كان يدفن وجهه بين صفحتي جريدة طويلة عريضة ، منقطعا عن كل ما حوله ، فاضطر عبدالله لان يسعل ثالثة حتى يرفع عوسي الحلاق رأسه ، وتلامعت نظاراته امام وجهه المدور الحليق ، فالتمس عبدالله :

– محمود العطار ذهب ليقضي حاجته ، اعطني عودا من الشخاط ريثما يعود .. مد عوسي الحلاق يده في جيبه وهو يدفن وجهه مجددا في جريدته ، ناوله علبة الكبريت دون ان يلتفت اليه . اشعل عبدالله سيكارته وتلكأ في مكانه حائرا ، كيف يبدأه السؤال ؟ واعاد له العلبة قائلا :

– خير هذا العام لا يعدله خير آخر من قبل ..

وقبل ان يسمع رد عوسي الحلاق تذكر عبدالله انه سمع من ابيه مرة ان الفلاحين يتشاءمون من الموسم الذي يفوق بخيره خير المواسم الاخرى ، فتعوذ من الشيطان ، وسحب له نفسا عميقا من سيكارته وهو ينظر نحو اوراق الحيلبة وخضرتها تدكن فيما هي تذبل ، فانتشل نفسه من وهدة افكاره قائلا وقد اتعبه التردد :

– الا تقول لي يا صاحبي يا عوسي ما قضية هذا اليوم ؟ هاهي الشمس تغيب والنهار ينتهي وحمل الحيلبة مازال كما جئت به . وانت تعرف انه لم يحدث ان ظلت عندي باقة واحدة حتى هذا الوقت .

لم يقصد عبدالله من هذا التساؤل غير التخفيف عن همه وغمه ، ولم يكن ينتظر كشفا لهذا السر الذي راح يعذبه منذ بدأت الشمس تغيب واغراس الجنة مرمية هكذا على قارعة الطريق ، فهو قد آمن ان للدنيا اسرارا تعلو على مداركه . ولكن عوسي الحلاق يرفع رأسه اخيرا عن الجريدة ، ويقول :

– الا تعرف ؟ الدنيا كلها عالمة بأمر الوباء المنتشر حولنا ، انت ساه عن نفسك ، عليك ان تقرأ الجرائد فان

كنت جاهلا القراءة عليك الاستماع الى المذياع ، وان كنت لا تملك جهازا عليك الاتصال بالاخرين والاستفسار منهم عما يجري ، وحسنا فعلت اذ سألتني .. الوباء منتشر يا سيد عبدالله ، منتشر ، وجراثيمه تجدها في كل الاماكن القذرة ، بل النظيفة ايضا ..

رفع عبدالله يده والجم فمه ، لم يدرك كنه الامر تماما ، ولكنه احس بخطر داهم من كلمات عوسي الحلاق، ماذا يرمي بكلامه عن ذلك الوباء ؟ وما دعواه هو بهـذه المسألة . واعواد الحيلبة ؟ هذا الخير الفاغم الرائحة ، لماذا تظل مرمية على قارعة الطريق هكذا ! واذا كان لايعرف القراءة حقا ، فهذا مذياع المقهى لايتحدث الا عن اعداد من القتلى والجرحى ، فهل هم ضحايا هذا الوباء واذ فهم عوسي الحلاق ان رده لم يشف غليل هذا القروي الساذج، اضـاف :

ـ الناس الان واعون لا شأنهم قبل ثلاثين عاما ، وهم يعرفون ان الوباء يمكن ان ينتقل اليهم عن اي طريق..

الحيرة امر وادهى . فلو كانت خضره تهدد حيـاة الناس مثلما يقول عوسي الحلاق لكان عبدالله اول الضحايا، فهو اول من يلامسها ويأكل منها وينقلها الى الاخرين ، ولكنه اذا ما باح بهذا لعوسي فانه يخشى ان يصبح هـو نفسه موضع شكهم وخوفهم ، اذ ما اداره ان لا يهتف عوسي بذلك امام الملاء وقد ذكره بما يخفي ، فيخلق له مشكلة غثيثة هو في غنى عنها . ولكن ، ليت الامر ينتهي عند هذا الحد ، فها هو عبدالله قد بدا يخاف من نفسه ، فما اعلمه ، حقا ، انه قد اصيب بذلك الوباء وهو لايدري؟ ولو كانت المسألة لوثة اصابت دشداشته وحسب لخلعها واحراقها او رماها الى النهر الذي يجرف كل الاوبئـة اخيرا . ولكن القضية اعقد بكثير كما يبدو . والمسـألة الان ليست مسألة هذه النبتات الخضر الريانة التي حكموا عليها بالموت ، ولكنها مسألته هو بالذات . ما الذي عليه ان يفعله الان ليتخلص من هذا الشك الزاحف الى قلبه ، ما الذي عليه ان يقوله لينفي هذه التهمة الموجهة الى هذا الخير ، واين الخطأ والصواب في كل هذا !

ولكنه ان كان يثق في شيء تماما في هذه الدنيـا الفانية فانه يثق في صحته اولا ، كان دائما ينظر الـى الوجوه الشاحبة حواليه فيشفق عليها ويقول في داخليته: من اين تجيئها العافية وهي تتنفس هواء المدينة العكر ، لو سمعت اغاني العصافير في الفجر ، لو تنفست رائحة الارض في الضحى ، لو استمتعت بفيافي الاشـجار في الظهيرة ، وعرفت حلاوة ضوء القمر في الليل ، لكان شأنها شأنا آخر ، فهل هي سخرية الاقدار ان يجعلوه يخشى هذا الوباء الان وهو الذي كان يسمع عنه منذ ثلاثين عاما ولم يأبه له،الا في هذا اليوم الذي رأى فيه الناس يشيحون بوجوههم عن خيره !

حسنا ، ستنتهي المسألة بالنسبة اليه اذاً بالذهاب الى مركز العيادةالشعبيةالتي طالما انكرضرورتهاواهميتها، هناك سيتولون امره ويفعلون به ما يرونه مناسبا . ولكن ما الذي سيفعل هو بهذه النبتات المسكينة ، وبذلك الخير العرم المنتظر هناك في الحقل ؟ لو كان هذا الوباء غضبا من الرب فلم يسلطه اذن على خيره فيجعل عباده يتجنبونه ، للدنيا اسرارها !

عاد عبدالله الى حمله الاخضر ، كان قـد اربـد واحتقن ، وكان ظل سقف المقهى على ارضية السوق قد اختفى تماما ، وآخر انوار المغيب قد رحلت منذ زمن بعيد ، وذاب الغسق في الظلمة ، وكان مذياع المقهى قد كف عن ترديد اغانيه ليواصل التحدث عن اعداد جديدة لقتلى وجرحى .. فوقف عبدالله متفكرا في حاله ، لـم يمر عليه يوم كهذا ، ولم يحدث له ان تأخر على اطفاله حتى هذا الوقت ، انهم قلقون الان عليه بالتأكيد . ودون ان يتعجل لف له سيكارة اخرى . وراح ينظر الى نبتاته الخضر الممددة امامه ، حائرا لا يدري ماذا سيفعل بها !

ـ موسكو ـ



نصف خطوة الى الخلاص

القرية بكل ما فيها من حجارة وبيوت واشـجار تحولت الى السنة وآذان تحكي وتسمع الخبر الفريد : (الضبع روع القرية والقرى المجاورة لاكثر من شهرين ، يضربه «سعدو» ابن المختار بهراوة ويخلع ذيله بيده) .

لو ان المختار بنفسه عملها ما كان لهذا الحدث كل هذه الضجة وهذا الرنين ، اما ان يكون «سعدو» هـو البطل فهذا ما يدعو للعجب حقا وقد كانوا يحسبون ان كل رصيده قوامه الفارع ووجهه المليح ، وكذلك شعره السائل على كتفيه وظهره كاحدى العذارى مما حق «للتعمري» في حينه ان يغار منه على زوجته ويشكوه لوالده المختار .

القرية تتمطى وتنتفخ حتى تصبح اكبر من حجمها المعتاد ، تزهو على ما يجاورها من قرى ، فهي امرأة حبلى لا تلد غير ابطال يحولون كوابيسها المرعبة الىاحلام في لون الورد .

لما تجمع الرجال في المضافة كان المختار يجلس بينهم كالطاووس ، لا يمل او يكل من شرح كيف دخل الضبع بوابة المنزل المفتوحة عن عمد ، وكيف كان هو يرقبه من النافذة العلوية المطفاة النور عن تدبير مسبق ، ثم كيف ايقظ «سعدو» من نومه العميق فهجم على الضبع الكاسر بهراوة وضربه على ام رأسه وقبل ان يتمكن الوحش من الفرار كان سعدو اجتث ذيله بيديه . وردد متلذذا بطعم الكلمات وهو يمسك بالهراوة والذيل

ـ كما ترون ها هي الهراوة وها هو الذيل

ثم استطرد وهو يحتضن ابنه بعينيه

ـ بعد الحاح مني قبل ان يأخذ الهراوة كان مصرا على ان يهاجم الضبع بيديه وحسب . عرشت نظرات الاعجاب على «سعدو» حتى ضاقت عنه ثيابه وسرت همهمات «بطل وابن بطل» وتساءل الرجال عن امكانية عودة الضبع من جديد . وهنا قفز سعدو من مكانه شادا قبضته ـ عندها ـ سأخلع رقبته .

ضحك المختار حتى اهتز كرشه المدلوق امامه على الفراش ، وتبعه الرجال بضحكات فيها الكثير من التقدير والسرور .

كلهم ضحكوا ما عدا «التعمري» فقد ظل نهبـا لهواجس تدوس بنعالها الثقيلة راسه وقلبه . (بالرغم من كونك يا تعمري قد رأيت هراوة عليها نقط من دمـاء وكذلك رأيت ذيلا مقطوعا فانت تعرف هذا الشاب ، ليس بمقدوره ان يجابه هذا الضبع ولو تسلح ببندقية سريعة الطلقات وفي غمرة ضوء ساطع ، اما ان يتصدى له بهراوة وفي الظلمة المطبقة فيخلع ذيله فهذا ما لا تستطيع هضمه وها انت ترى انك وحدك الذي لا تنطلي عليه هذه المهزلة ، حتى زوجتك تصدقها وتحكيها بحماس يفوق ما تسمعه

الآن في (المضافة) من المختار وابنه المقدام. لم ينفع قولك لها ان هذه الحكاية ملفقة وانك لا تصدقها ، انطلقت تسردها عليك للمرة العاشرة تتناثر من عينيها نجـوم سعادة وحبور. وحين قلت لها «لا يستطيع مجابهة فار» غضبت كأنما طعنتها في شرفها . تهيج في صدرك ذلـك الصراع الذي خضته ضد سعدو لتفوز بقلب «سميحة» اكثر بنات القرية جمالا وظرفا . كل رصيدك في الحملة تلك انها ابنة عمك وانك احق بها . قلت لها معاتبـا «تغضبين له كأنما هو زوجك» اولتك ظهرها فشعرت بندم فظيع . فكرت ان تسترضيها لولا انك تعـرف بخبرتك استحالة رضاها قبل مرور يومين على الاقل . ما تزال تذكر المرات العديدة التي كانت تأخذ فيها على خاطرها دون قصد منك . نقطة ضعفك انك تحبهـا بجنون . يقودك هذا الحب الى غيرة عمياء دفعتك بعد الزواج الى محاولة اغلاق نافذة البيت لا بالستائر وحدها بل وبالحجارة ايضا لما رأيت هذا الرقيع يكثر من المرور من تحت النافذة متعللا بأوهى الاعذار ولكن سميحة تصنت لك وغضبت يومها لا ككل يوم ، وقالت لك بصراحة «قبلت ان اسجن معك في بيت لا في زنزانة» قلت لها بذلة ومسكنة « اخشى عليك من العيون الجارحة » قالت «عيناك بما فيهما من غيرة تمزقانني» لما فشلت في اغلاق النافذة فكرت اكثر من مرة ان تلقن هذا الدعي المغرور درسا في عرض الشارع وتحت النافذة بالذات ، كي تشهد سميحة ونساء القرية جميعا انه لا شيء وانك كل شيء. وانت متأكد من انك تستطيع ان تكنس به شوارع القرية والازقة وليشرب ابوه المختار بعدها البحر او اي مستنقع لا يهم . اكثر ما يمكن ان يحكم عليك به النفي من هذه القرية اللعينة ، ليكن ، فهذا اسعد يوم في حياتك ان تضم «سميحة» الى جناحك وترحل . لو هي طاوعتك لاصدرت مثل هذا الحكم على نفسك منذ الزواج ولكنها قالت ساخرة «مجنون» ولما فكرت بصوت مسـموع بتعطشك الى دم سعدو قالت متشدقة «لا تقدر عليه» هذا رأيها قبل حكاية الضبع وجاءت هذه الحكاية لتقلب يقينك بنفسك ، وانت ما اتيت الليلة الى المضافة الا لتسمع من المختار وابنه خلاف ما سمعت وها انت ترى عنجهية غريمك وقد زادت ، وستقتلك الجمرة التي تضطرم في صدرك ان لم تطفئها)

ـ امتأكد انت ان ليس ذيل كلب ميت هذا ؟

قال ذلك مرسلا سهاما مسمومة من عينيه الى سعدو . لمح صفرة خفيفة تظلل الوجه المليح سمع همهمات استنكار من الحاضرين . هو ذاته ادهشه لبرهة ان يفلت منه مثل هذا الكلام ، ولكنه وضع سدا في وجه الندم الزاحف ، وظل يرسل من عينيه السهام .

قال المختار محاولا ان يبدد ذهوله ودهشة الرجال بابتسامة صفراء

ـ ماذا حدث لعقلك يا تعمري ، لا تفرق بين ذيل الضبع وذيل الكلب ؟

ثم وهو يغرغر بضحكة استخفاف ومرح

ـ انظر الى ذيلك وانت تعرف .

انهالت عليه الضحكات مطارق حادة مؤلمة ، تراءت له سميحة تجلس بين المختار وابنه تضحك ملء شدقها على خذلانه . (سيتناقل الرجال ما حدث الليلة الـى نسائهم وهؤلاء سيملحنه حتى يصل الى سميحة كما يشتي سعدو ان تسمع عنه) تضطرم في صدره الجمرة من جديد وينهض حتى يرتكز على ركبتيه في مواجهة المختار ، يقول وعيناه تقبضان على نظرة تحدو غيظ

ـ يا مختار ، الكلب من ليس مثلي .

ثم وهو يلوح في وجه سعدو

ـ اين آثار مقاومة الضبع على ابنك الهمام ، ام تراه يعرف ان ـ المحروس ـ ابن مختار ؟ انفتح فـم المختار بلا ارادة ، حامت نظراته طائرا مهيض الجناح ، استقبله الرجال بذهول مماثل . لم يجرؤ احد من قبل ان يهين المختار بهذا الشـكل ولا باي شـكل ، غمغموا استنكارا

ـ ماذا جرى لعقلك يا تعمري ؟

بل انتم ماذا جرى لعقولكم حتى تصدقوا ان احدا مهما بلغت قوته يستطيع ان يخلع ذيل ضبع بيديه ، اي واحد منكم لا يستطيع ، فكيف لهذا الطرير المخنث . ؟

تصطبغ وجوه الرجال ببوادر تفكير . بدأ كل منهم يجري مقارنة سرية «هل حقا يستطيع» يلبسون اقنعة الحياد ، يتوقعون من سعدو ان ينهض ويرد على هذه الاهانة ولكنه اكتفى برسم ابتسامة باهتة على ثغره لم تلبث ان تفشت في وجهه المصفر .

خيم السكون على الجميع ، تشاغل المختار بحشو غليونه بالتبغ . تلتف عيون الرجال على التعمري معجبة يخرجون وهم يدارون ابتسامات السخرية والشماتة . ظل التعمري حتى آخر رجل منهم ومن ثم خرج يتهادى زهوا في طريقه الى البيت مطمئنا الى انه يستطيع لا ان يغلق النافذة بل ويفتح نوافذ اخرى تطل على الشارع لتدخل منها الشمس والهواء .

ـ عمان ـ

قصتـــــان

عمر ابو القاسم الككلي

١ ـ تلويـن

يقبع البحر ، بلونه البرتقالي ، عميقا محايدا مسالما متلهيا مع نفسه .والزبد يبدو ، بلونه الوردي ، زاخرا شهيا ملذا ، وطيور البحر ، البنفسجية والعسلية والشقراء والحمراء والزرقاء والمرقطة بالاخضر والبني والابيض ، تعوم في الفراغ تحت السماء الاقل دكنة من لون البحر . وفي البعيد ، على انسراح البصر ، تلتقي ، في عناق ذائب حميم ، حقيقة البحر بوهم السماء .

على الشاطيء : الاطفال يمرحون ببراءة وانكباب ، تداعب خشونة الرمل الكاكاوى نعومة أقدامهم . والرجال والنساء والفتيان والفتايات : يسبحون بود وامتنان وابتهاج ، او يتمددون في الفة واستطعام فوق استغزاز الرمل ، تحت حنان ورهافة دفء الشمس .

و في امكنة اخرى : يطمئن العشب ، بلونه الاحمر المرح كثيفا والعصافير تمارس شهوتها الشبقة في الغناء والناس يتبادلون احاديث وابتسامات المودة والتواصل ويمارسون طقوس الحب والعشق .. يعملون في الحقول والمصانع والمشافي والخابر والحدائق والمطاحن والمقاهي والمسارح والموانيء والمطاعم ورياض الاطفال والمطارات والمدارس ومحطات السفر والجامعات ... لا يوجد عسكر ولا شرطة او جمارك ولا من اي نوع عدا شرطة المرور . ليس هناك اسلحة نهائيا والناس لا يعرفونها او يسمعون عنها . وباستثناء الاطباء والمرضين واولئك المشتغلين بالمجازر والمسالخ لتوفير لحوم الحيوانات واولئك الذين جرحوا لسبب ما واولئك الذين شاهدوا مجروحين ، فان احدا لا يعرف لون الدم .

٢ ـ القفـزة

اشراب بعنقه راصدا الشمس المنبثقة من خلال رؤوس الشجر ، شاربا ، بعينيه ، الشعاع البرتقالي اللين ، فاتحا منخاريه للهواء الكثيف الناعم . احس ان القلق الذي يسكنه منذ ايام ، مشتتا مضطربا : صار ، اليوم ، وكأنه يلف حول مركز محدد . صهل ، بغتة ، بحدة ناشرا ذيله . رفعت بعض الخيول رؤوسها نحوه . زفر بعضها بشدة . عادت لسهومها وتشاغلها . صفع السياج الحديدي بعنقه . نظر الى الخيول : كان بعضها يقف ساهما والبعض الاخر يقبع منكمشا على الارض او يتناول بقايا علف . تمعن في الاجساد . لفتت انتباهه تلك الهفته في الظهر . كل الخيول التي تقف امامه الان : بها تراجع في الظهر . ثني عنقه الخلف . استشرف ظهره براسه . بطرف عينه : لاحظ ذلك الانخفاض يستقر حقيقيا ثابتا .

ـ منذ مدة :

جاءوا اليه : وضعوا بفمه ، غصبا ، شيئا صلبا مربوطا بحبل كي لا يتخلص منه . صمد شخص واستقر فوق ذلك المنخفض بالذات . جرى منتفضا .. رفع قائمتيه الاماميتين عاليا .. أحنى عنقه رافعا قائمتيه الخلفيتين .. نتر جسده بجنون . لكن الشخص لم يسقط . ظل يشد الحبل فيؤلم ذلك الشيء الصلب فكه الاسفل حتى يضطر للتخفيض من نزوته . بعد التكرر : رضخ للامر الواقع .

نظر ، ثانية ، للاجساد المنخفضة الظهر . مرر نظره على السياج الحديدي اللامع . صار القلق يدور تماما ، حول مركز ثابت . تمعن ، من جديد ، السياج الحديدي . رمى بصره بعيدا . عاد تفحص السياج . قاس ارتفاعه . قدحه غموض مستفز . فتح ذهنه فاستقر فيه خاطر محدد املس رشيق كحجارة الانهار صهل في سورة متعاليا بعنقه رافعا قائمتيه الاماميتين . انتبهت الخيول مذهولة صهل بهدوء مادا عنقه الى الامام كأنه يوميء الى الافق الغير منظور . اصدرت بعض الخيول صوتا جامدا خافتا ممطوطا ، وبقيت تنظر نحوه في استصفار وتحذير . صهل ناشرا ذيله بعصبية . ركض بمحاذاة السياج . توقف قليلا . حرك ذيله . نظر للافق الغير منظور . أحس بتضخم الخاطر . نفض ذيله. سهم قليلا . سار نحو مهرة تبادل معها الود في المدة الاخيرة : حك ، بحميميه ، عنقه على عنقها .. حمحم في اذنها .. نظر في عينيها .. مسح وجهها بلسانه .. حمحم في اذنها . ظلت تنظر اليه مرتبكة . عضها من عرفها محاولا جرها . تملصت مصدرة صوتا خافتا كئيبا . وقف وسط الحظيرة . نظر الى الخيول المشدوهة صهل . هز ذيله . تراجع حتى لامس السياج . صهل . نظر الى المهرة . حمحم . طأطأت راسها .نظر بعيدا . صهل . زفر . نظر الى الارض . رفس الارض . اندفع خطفا . للحظة ومض جسده في الفراغ ، فوق السياج ، كالبرق .ركض قليلا . صهلت المهرة . توقف . عاد بعنقه حمحمت المهرة . استدار : كانت تمد عنقها خارج السياج..حمحم مومئا بعنقه الى بعيد . حمحمت مشيرة بعنقها الى الحظيرة . صهل صافعا الارض بحافريه الاماميتين . استدار . ثني عنقه الى الخلف . حمحم عاد بعنقه . صهل . اندلع ، عاديا ، بنزق ..

حمحمت المهرة . حمحمت . حمحمت . صهلت . اطرقت . صهلت . صفعت الارض . ركضت بمحاذاة السياج شادة اهتمام الخيول . لمع جسدها ، تحت وهج الشمس الحاد ، في الفراغ فوق السياج ، للحظة ، كالبرق ..



ربما كان ذلك قبل شهر أو سنة ، لم أعد اذكر تواريخ الايام ولا اسماءها ، ليس مهما قلت لنفسي بصوت مسموع ، فادركت ان الرجل السبعيني الذي يجاورني على المسطبة ، قد امتعض كثيرا ، لا ليس كذلك ، فأن يضع الانسان نهاية لحياته بهذه الطريقة السخيفة أمر غاية في البشاعة ، بالتأكيد .. آ .. بالتأكيد ، وفي الحقيقة لم اكن متاكدا من شيء وانا اتوزع بين عيون المارة والباصات المتسارعة في الوقوف والحركة ، كنت احس أجهادا في عيني اذ اتابع كل الوجوه ، وهكذا ترى يا عزيزي ، ان ولدي ، وهو الوحيد ، الا تدل لفظة « الوحيد » على شيء معين لديك ، حسنا ، لقد القى بنفسه الى النهر ذات صباح مشمس ، هل تجد لذلك علاقة بخوفه من الظلمة ، انا اعرفه جيدا ، كان يخاف الليل والكلاب ، ولم يترك الا ورقة صغيرة لعشيقته اللعينة ، اخبرتني يومها انها ستنتظرني هنا بالذات تحت هذا البيت الزجاجي الصغير ، وفكرت انها لعبة مسلية ان يبني الانسان بيتا صغيرا بلا ابواب ويملأه بالمصاطب الخشبية ، وربما كان ذلك ليلة امس ، لم اعد اذكر تماما تواريخ الايام ، الا انني اعتقد وربما قلتها بصوت مسموع ، انها اخبرتني منذ فترة طويلة ، وانا حتى عندما أقرر أحيانا الاتجاه الى البار او الفندق اجد نفسي في النهاية ، والغريب ، لست واثقا من هذه اللفظة ، أجد نفسي في هذا المكان ، بين الجدران الزجاجية ، انتظر آخر انسان يفكر في اجتياز المنطقة ، وانتظر آخر السيارات الليلية المعبأة برائحة الخمر ، هل تصدق ان ابني لم يترك لي حتى ورقة صغيرة . كلا لا اصدق قلت بأعلى صوتي ، فادركت ان الرجل السبعيني الذي يجاورني على المسطبة قد امتعض كثيرا ، كيف ؟ كيف لا تصدق ، وأنت على الاقل لا تملك حق اتهامي بالكذب ، فقلت له ، لايمكن ان اصدق ان احدا يراقب يوميا ثلاثة ملايين وجه آدمي ، اي بمعدل ثلاثين مليون آدمي شهريا ، ولا يعثر بالنتيجة على وجه واحد فقط ، وكل الذي كتبه ، هل تستطيع ان تتصور ذلك (حبيبتي جولينا ، بينما تكونين انت الان تقرئين تعليمات الطيران والهبوط الاضطراري في رحلة شهر العسل ، اكون انا طعما عفنا للاسماك ، اذكريني فقد احببتك بجنون) ، غير معقول ان يكون ذلك حلما ، فانا اذكر كل الشوارع التي قطعناها سوية ، وهذه الليلة الالف التي انتظرها في المكان الذي اعتدنا ان نلتقي عنده كل مساء لنطوف عالم المدينة ، ولكنني ـ هكذا فوجئت ذات امسية ـ ان صديقتي لم تحضر في موعدها ، وانتظر وانتظر ، كانت امه تحمل الرسالة التي تركها ، تصور ان تأخذ الرسالة بنفسها الى جولينا ، كنت اتوقع انها ستقوم بعمل جنوني ، الا انها بهدوء عجيب ، لم تكن تبكي ، ربما أصابها شيء ، تناولت الورقة الصغيرة وسلمتها الى جولينا ثم عادت بكل صمتها وهدوئها وجلست تخيط قميصا لابننا ، ما معنى هذا التصرف السخيف ، وهي تعرف انه ألقى بنفسه الى النهر ،

والطريق في الامر ، أن البدلة الجديدة ألتي ارتديتها لاول مرة ـ هل تلاحظ ـ ربما فقدت بطريقها بعد كل هذا الانتظار ، كلفتني متاعب غير قابلة للتصديق ، كنت افكر وانا اضم يدها بين كفي ، ان ارتداء ملابس عصرية تليق برجل في صحبة امرأة عظيمة ، هل قلت لك انها عظيمة بشكل استثنائي ، حسنا ، وربما كنت اعتقد ان ذلك سيكون مفاجأة لها ، ومنذ ذلك اليوم وهي تجلس صامتة لا تبكي ، لا تحدث احدا وكل الذي عرفته بعد ذلك ، ان امه لم تسلم الرسالة الى جولينا ، واشتريت لها قميصا ، فكرت وقتها انه سيمنح المفاجأة طعما خاصا ، وحافظت طيلة الوقت على ترتيبه باعتناء ، هل جربت ذلك قبل اربعين او خمسين عاما ، ولكن ليس هذا هو المهم ، فقد اكتشفت ان جولينا لم تسافر ابدا مع زوجها ، وحين وصلت مزهواً الى هذا البيت الزجاجي الذي اعتدنا ان ننتظر فيه نفس الباص ، لم اجدها ، فقد استيقظت جولينا ذلك الصباح مبكرة ، وكان ابني الوحيد نائما ، ربما ، لم يكن نائما من يدري ، فقلت انها يقينا ستتصل بعد قليل ، وبدات انتظر الباص الذي يقلها ، ومع ذلك الفجر صبت الزيت على فراشها وملابسها واغلقت باب الغرفة من الداخل ثم القت بالمفتاح من فتحة الشباك بعيدا الى الشارع واشعلت عود الثقاب ، فوضعت عقب سيكارتي بين أصابعي بعد ان شكلت دائرة اعتقدت وقتها ان اكتشاف الانسان الاول لرمي السهام قد انطلق من هذه الفكرة البائسة ، بين الابهام والسبابة اني اسألك ان كان بامكانك ان تفعل مثلي ، ثم نرمي عقبي السيكارتين في نفس الوقت لنرى من فينا أقدر على ايصالها الى نقطة ابعد ، فأجابني ، اللعينة تلك العاشقة الصغيرة التي انتحر ابني لاجلها كانت ذكية حد التصميم ، والا لماذا اقفلت بابها من الداخل والقت بالمفتاح بعيدا ، اية انسانة هذه تفكر بان لحظة الموت قاسية وربما اجبرتها على الهرب ، فقلت له : هل نجرب حظينا ، ليس هذا فحسب ، ماذا كنت تقول أيها الصبي المراهق ، والا ماذا يعني ان نرمي اعقاب السكائر بهذه الطريقة الغوغائية ، فقلت له انا اعتقد بلا تردد ، انها ، المرأة التي نسيت اسمها ، ربما كانت جولينا ، قلت انتحرت لانها ، أو لنقل مثلا بسبب ابنك الوحيد واللعين ، والذي يجعلني لصفة الابوة التي تحملها أشد احتراما لك ، فقال لي : وماذا يعني كل هذا ؟ فسألت نفسي : انه عالم مجنون ، فأجابني ، سأفترض فقط انك مخمور وأشاطرك هذه اللعبة الغبية ، والقيت عقب سيكارتي بقوة ، ولكنه ، السيد الذي يجاورني المسطبة في ساعة ليلية متأخرة ، محتميا من البرد الشتائي بواجهات البيت الزجاجي لاينتظر احدا ، دعك عقب سيكارته بين أصابعه وتفتت الجمر داخل يديه النحيلتين ، وظلت جولينا منتصبة ، شامخة الراس ، والنار تلتهم جسدها ، لم تصرخ ولم تبك بالمرة ، فقد ظلت صامتة غائمة العينين وهي تخيط الثوب بصبر غريب ، انني اجهل في الحقيقة لماذا ، ولحد هذه اللحظة التي لا اعرف الى اي تواريخ الايام تنتسب ، لم تكلم احدا ، حتى انا زوجها ، ففي تلك الليلة اذا لم تخني الذاكرة كنا نجلس متقاربين تحت اضوية حمراء شديدة الخفوت ، عند نفس المنضدة الملاصقة لواجهة الكازينو الزجاجية ، وكان من الممكن ان نشاهد القمر يتجول في ماء دجلة ، وثمة كوبان من القهوة أمامنا ، كانت تنفث الدخان بسرعة ، وبدون أن تنظر الي وضعت عقب السيكارة بحركة بطيئة فوق عروة الكوب . رأيته يقف والجمرة تتمرى عند رغوة القهوة ، أنت لا تستطيع أن تفعل ذلك ، أنا ؟ ، متأكدة انني لا استطيع ، وقمت فعلا ، كان الوقت ايضا شتاء ، بوضع سيكارتي فوق عروة الكوب . فسمعت وشوشة القهوة تلتهم نار سيكارتي ، وكانت تضحك ، بالتأكيد لم اخبرك ، كنا انا وهي نضحك سوية ، ثمة ما تجيد المرأة التي تحبك صنعه لوحدها ، ولكنك قادر ، انا واثقة ، على فعل اشياء كثيرة اوحدك ، لا قلت لها ، وانا احس بالغضب ، هنا يجب ان نتوقف قليلا ، فأنا من يقاسمك العشق والضحك اكتشف ذات يوم انه يعرف كل شيء من خلالك ، انت المرأة باعوامها العشرين وبعينيها اللتين يعشقهما قدر خوفه من الابحار فيهما ، فكيف يمكن أن نسمي ذلك مجرد لعبة غوغائية ، فانت تلاحظ اننا محاصران تماما ، لم يعد ثمة منفذ أمامنا ، فقال لها ابني الوحيد ، اعرف ، ولكن طرقا كثيرة لم نجربها بعد ، لا فائدة اجابته جولينا ، ربما وحدك من يستطيع ان يغامر ، اما انا فلي مغامرتي الخاصة ، عندما احس ابني بالاختناق ، كان يعب الدخان ، قالت له جولينا : كف عن ابتلاع هذا الموت ، لم يستمع اليها ، احتفظت بالقداحة بين يديها ، توسل اليها ، لم ترجعها فجأة ضغطت عليها توهجت النار ، تأملتها بصمت ، ورفعت كفها لتضعها فوق اللهب ، كانت النار تأكل باطن كفها وهي تتأمل المشهد بصمت رهيب (حاولت منعها ، لم استطع ، كانت امرأة غريبة في تلك اللحظات ، وبصعوبة اقتلعت القداحة ، كان باطن كفها ينفتح ، لا فائدة .. لا فائدة ، هكذا كانت تكرر هذه العبارة ، نحن محاصران فلا فائدة) وتتوقف مذكرات ابني دون اية تفصيلات ، ثم تسألني أيها السبعيني بلا مقدمات بعد ذلك كله ، وحيث مر آخر باص معبأ بالمخمورين قبل دقائق ، لماذا في نفس الزمان يوميا اضع حنكي بين يدي واتابع وجوه العابرين بلا ملل ، ان هذا حقيقي للغاية ، فرواد المنطقة يعرفونني اكثر مما يعرفون رقم الباص الذي يقلهم ، وقد كنت أقول دائما ، ليس ثمة ما يدعو للاقدام على مثل تلك القرارات السخيفة ، صحيح انهما كانا محاصرين ، ولكن أسألك ، هل تعتقد ان هذا السبب يكفي للانتحار ، فاجبته ، من وجهة نظري الخاصة جدا والمتعلقة بوضعي الراهن ، ولانني اجهل طبيعة الحصار ، اعتقد انهما ، ابنك وجولينا كانا يملكان اسباب الموت اكثر من اي دافع آخر نحو المستقبل ، انه عالم مجنون ، هذا رأيك اذن ، مجموعة

من البشر لا تعرفون الا الهزيمة ، فقلت له : ولكن المسألة تختلف ، فبينما يبدو كل شيء واضحا لديك حتى انتحار ابنك الوحيد وجولينا ، هل اخبرتك ان ابني وعشيقته لم يتفقا على الموت مسبقا ، كان الانتحار متساويا في نظيرهما ، بمعنى ، ارجوك ان تكف عن متابعة الفراغ وتصغي الي قليلا ، كان الموت الانفرادي هدية متواضعة وسرية جدا قدمها الطرفان بلا موعد ، لا لشيء واضح اكثر من التذكير بأن كلا منهما يريد ان يكون اكثر تماسكا واخلاصا للحب ، اما بالنسبة لي فيبدو كل شيء غامضا ، صحيح قد تمتلك من الوقاحة ايها السبعيني ما يجعلك تعتقد انني الرجل الذي يلاصقك ولا يعرف حتى اسمك ، بان ثمة املا يراودني ، لعل عشيقتي العشرينية تظهر ، بينما انت واقسم انني اشاطرك الحزن ، لا تنتظر احدا بالمرة ، ربما كان الامر ظاهريا شديد القبول ، ولكن ليس من الممكن ايضا مناقشة القضية بهذه البساطة ، فقالت دون ان تتغير ملامح وجهها ، كنت في الحقيقة احاول قراءة عينيها ، لماذا تتعقد الامور الى هذا الحد ؟ التقينا صدفة عند بائع كتب قديمة ، الم تبدأ العلاقة بهذا الشكل ؟ وبعد اسبوع واحد وجدنا انفسنا ، لا انكر ذلك ، نكتشف حقيقة مذهلة ، قد لا تكون الحب كما تصر انت على تسميته ولكن ضياع العمر لاننا لم نلتق قبل الف عام ، الم تكن القضية بهذا الشكل ، ثم ما الذي فعلناه بعد ذلك ؟ (لا اسألك الاجابة فانا أعرفها) ، اقول لك باخلاص على الاقل بالنسبة لي كنت مجنونة ، وانا احس دفء كفينا المتعانقتين نتجول عند شاطىء النهر تحت وابل المطر وقوافل البرد ، وكنا ، كيف تعتقد انه يمكن أن انسى ذلك ، نتحرق للعناق في ذلك الليل الذي ، هل أحد غيرنا كان يجرؤ على اجتيازه ، ولهذا فانت تعقد القضية تماما ، كيف ؟ كيف أن لم تكن مخمورا يمكنك ان توضح المسألة ، ببساطة أقول لك ، انت رجل حزين لان ابنك الوحيد وامرأته قد انتحرا ، هل ثمة غموض آخر ؟ واذن فانت على الاقل تعرف لماذا تبكي مثلما تعرف لماذا تطوف الشوارع الليلية بلا ملل ، انها قضية حزن وموت ، ولكن ، وانا آمل ان يكون رأسك المتعب في وضع مريح فوق كتفي ، ما الذي اعرفه انا ؟ هل تظهر صديقتي العشرينية الليلة او بعد عام ، هل يمكن وانا احاول استبعاد هذه الفكرة القاتلة ان لا تظهر بالمرة ، ثم لماذا افترقنا ، يجب ان تصدق ان المرات التي لاتحصى وانا استبعد تاريخ علاقتنا لم اجد سببا واحدا يجعلني ، كما تغفو انت الآن حالما بعودة ابنك الوحيد ، عند معرفة يقينية لتحديد موقف ، ومن هنا ابحث عن وهم ، واصارحك بلا حياء ، تساءلت احيانا بغباء مفرط : أتكون عيون هذه المرأة العشرينية حلما سحريا ، وفي تلك الليلة المغرقة بالمطر الشباطي ، وقوافل البرد ، وهذا ماكنت انتظره من رجل اعشقه حد الخوف ، تحسست حرارة شفتيك ، لا اشعر بالخجل أو الندم وانا استذكر الحكاية ، انني احفظ التاريخ ، كان الخدر اللذيذ يتسرب الى جسدي ، ونحن نلتصق ، كنت اتمنى ان تشدني اليك ، وكنت استغرب كيف يمكنك قراءة افكاري ، فقالت جولينا ، لا فائدة ، اننا مهما حاولنا الهرب محاصران ، العالم يرفض الحب حتى والدك السبعيني يطاردنا بسيف من الحقد ، تقول المذكرات (ولكننا قادران يا حبيبتي على مواجهة العالم) وبما انني لم افتقد رجولتي لم اوجه لك اتهاما اما الآن وحيث اكون مضطرا للبقاء في مكاني وانت تغط في نوم عميق ، فاقول لك ايها السبعيني الحقير والعظيم ، لقد كنت طرفا في الجريمة ، وربما تعلق الامر بي أكثر منك ، كنت انتظر الليل لنبدأ الرحلة ، وحين تضمني الى شفتيك احس انني أولد ، لقد فجرت صحرائي وتدفق الينبوع ، انها تبدأ هنا فقط الحياة بين كفيك ، اصرخ اللحظة باعلى صوتي ، اصرخ في وجهك وانت تمنع نفسك من البكاء ، اصبحت انت والليل مرضي الدائم ، فاجابها ، انني افكر يا جولينا ، لعلني اعود أحيانا الى طفولتي ، ان نهرب الى غابة بعيدة ونبني هناك بيتا صغيرا من الاغصان ، اقسم لك يمكننا ان نواصل الحياة مادمنا معا ، ولكن جولينا التي لم ترفع عينيها والتي ما زالت تواصل بكاءها ، لم تتعلم في حياتها الا كلمتين ، لا فائدة ، صحيح انني قد أحلم وقد اعود الى طفولتي ، صحيح ان هذا ربما يكتبه الروائيون المخمورون ولكنني اقسم ثانية انني جاد وبامكاننا مواصلة الحياة ما دمنا معا ، ثم تساءلت فجأة : اي جنون اصابني ، امتلكت طعم الاشياء من خلالك انت فقط ، فما الذي يحصل لو اختفيت ليلة واحدة من حياتي او توقف القمر عن البزوغ ، هل يبدو الامر مضحكا ، ولكنه حقيقي ، فالمسألة يجب أن تناقش بعيدا عن اية علاقة حب ، لان الذي بيننا لم يكن عشقا ، لا اجيد التسمية ، ربما كانت حالة استثنائية ، لا ادري ، وتملكني الخوف وانا افكر انك الرجل الذي لا تقدر على منع نفسك من البكاء ، يمكن لاي سبب ان تتركني لمرة واحدة في مواجهة الليل ، فهل ترى انني اصبحت مجنونة فعلا ؟ فتناولت دفتر المذكرات من يده المسترخية وتمنيت لو اعرف لحظتها ماذا كان يحلم . ولسبب أجهله كتبت بضع كلمات حاولت ان أقلد فيها نفس الخط ، فاجابته جولينا : انا فقط من يعرف كيف يقف في وجه العالم ، سأعلن احتجاجي ، ورغم صوته المحزون يتوسل اليها ان تبقى كانت تركض وتركض فأدركت أن لا جدوى من الحياة بعدها ، ولكن لا بد من الاعتراف فقد أصبحت مجنونة فعلا ، ولهذا وحيث لا فائدة من مواصلة البكاء قررت ان يكون هذا آخر لقاء بيننا ، اما ان يكون هذا مزاحا او انك جننت فعلا قلت لها ، لا ليس الامر كذلك ، لقد تعارفنا بشكل متواضع عند بائع الكتب القديمة وها نحن نفترق بشكل اكثر تواضعا ... والذي بيننا سألتها مفزوزا غلط .. غلط كل ما فعلناه ، كل حياتنا غلطة كبيرة ، والحل ؟ انا أعرف كيف اعلن احتجاجي ، كيف ؟ لا ادري ربما قتلتك او

انتحرت، ومنذ تلك الليلة لم ار عيني صديقتي العشرينية، هل بحثت عن عشيق جديد ؟ ماتت ؟ انزوت في ركن قصي من العالم ؟ وانا اطوف ياسيدي السبعيني كل الشوارع التي عرفناها ، وانتظر هنا حيث كنا نلتقي كل ليلة مرور آخر الباصات المعبأة بالمخمورين ، واعدت قراءة الكلمات ثانية (والدي الحبيب ، اغفر لك سيف الحقد الذي شهرته في وجهينا ، لقد احرقت جولينا نفسها احتجاجا على العالم الذي حاصر حبنا ، اما انا فقد هربت ولكنني ساعود لا محالة .. انتظرني) ووضعت المذكرات مجددا في يده المسترخية واحسست ان الضحك يحاصرني ، ضحكت وضحك تلك الليلة ، فربما يصدق الرجل السبعيني هذه الكذبة الطريفة ، ربما كان يؤمن بالسحر والارواح وانتابني الاحساس مجددا بالضحك ، لم استطع التوقف والرجل السبعيني يلقي راسه المتعب فوق كتفي، مددت راحتي امام وجهي ووضعت عقب السيكارة بهدوء، حاولت منع كفي من الاهتزاز ، رايت عقب السيكارة يقف ، فتملكني احساس غريب للبكاء ، بكيت وبكيت ، احسست طعم الدمع يلامس شفتي ورايت الافندي بحذائه الذي كان يثير نفوري والذي كنت اتمنى ان يركب الباص من اي موقف لاتحرر من عينيه القابعتين وراء زجاج سميك يخاطب رجال الشرطة الثلاثة المدججين بالغضب والتصميم ، هذا الذي ترويه يبكي هو المجنون الذي قتل الرجل السبعيني ، فقلت دون ان اشعر بالخوف، انتابني خدر لذيذ ، هل قلتم انا ؟ حسنا ولكنه صديقي الرجل السبعيني يجب أن يقرأ الكلمات قبل موته ، فنظروا الى بعضهم ، لم افهمهم ، ولم اكن خائفا من شيء ، عندها خاطب كبير الشرطة الثلاثة جماعته ، لم اسمع كلماته ، فاعدت رجائي ، ولكن الرجل السبعيني الطيب يجب ان يقرأ الكلمات قبل موته ، هل قلتم انه مات ، فقال كبير الشرطة بصوت مسموع وهو يتقدم نحوي وصاحباه يشهران مسدسيهما لسبب اجهله .. لا فائدة ..

حصان كوميل

ولد احما صاوي بمدينة ارضروم عام ١٩٣٥ . درس الصحافة في المانيا . ابعد عام ١٩٦٠ الى مدينة بنيكول لمدة ثلاث سنوات بسبب ميوله اليساريه . اصدر عام ١٩٦٧ مجلة ـ اليسار التركي ـ . انفصل من حزب العمال التركي ، بعد ان عارض تصرف بعض القياديين في الحزب . بعد اعلان الاحكام العرفيه في ١٢ آذار ١٩٧١ ، قبض عليه وحكم بالسجن المؤبد .. ثم اطلق سراحه فيما بعد .

حصل على جوائز ادبيه عديده فيها : جائزة مهرجان انطاكيه للقصه القصيرة ، جائزة مؤسسة الاذاعة والتلفزيون للقصة ، وجائزة دار ـ ميلليت ـ للنشر عن روايته (الذئب الضخم) . كما نالت قصة (حصان كوميل) جائزة صباح الدين علي للقصة القصيرة .

ترجمة : نصرت مردان



كان لكوميل الذي يقطن قرية كوريز في بنيكول ، حصاناً مريضاً . انحفه كثيراً المرض الذي يعانيه منذ عامين . كان يبدو منهكا صغيراً مثل معزة جرباء . كل من يصادفه يبصق على الارض من التقزز بعد ان يرى الصديد الذي يغطي جسمه وعينه المريضتين .

كان الكل في القرية يندهش ، لماذا يصر كوميل على الاحتفاض بهذا الحصان المريض ؟ ولم يكن احد منهم يعلم ، بأن كوميل يامل شفاءه بحيث يصبح قوياً كالبغل. لذا كان يهيء التبن والشعير له ، كلما سنحت الفرصة لذلك . كوميل هو حارس القرية الوحيد ، وهو يعلم بأن الحصان شرط اساسي لأي حارس . فالحصان هو متمم له .

كان كوميل يتطلع ان يكون حارساً له هيبته وسيطرة على سكان القرية . سيشفى الحصان ويمتطيه كوميل متجولا ، متأملا اطرافه بنظرات حازمة لتطبيق رهبة القانون . لكنه لايملك بندقية . لقد قبل هذه المهمة بعد ان وعدوه ، بأن الحكومة ستهيء له الملابس الرسمية والبندقية . لكنه مازال ينتظر . وقد اضطر الى قبول مهمته بعد اصرار اهالي القرية ، وذلك حينما توجه احد رجال الجندرمة اليها وجمع الاهالي مخاطباً « سوف تقوم الجندرمة بتعيين حارس للقرية » . واتفق الجميع بصوت واحد « كوميل هو رجل هذه المهمة » .

اعترض كوميل « ياناس ، اي حارس تحتاجه القرية ؟! »

اعترضوا هم ايضاً « هل انت ادرى من الحكومة ياكوميل ! فكما تحتاج القريه مختار ، تحتاج الى حارس ايضاً » .

« دعوني وشأني ، لاقرية بلامختار ولامدينة بلا محافظ .. لكن القرية لن تحتاج الى حارس » وتدخل الشيوخ في النقاش « نحن لانطلب منك ياكوميل ذلك بل الحكومة .وستقوم بتزويدك ببندقية وملابس رسمية » .

وهكذا قبل كوميل ان يصبح حارساً للقرية . لكن انتظاره للبندقيـة والملابس الرسميـة طال . وفكر بأن شفاء حصانه سيعوضـه عن هـذا النقص . لكن شفاء الحصان يبدو مستحيلا . فرغم انه شارف الموت عـدة مرات إلا انه لم يمت . وربما يكون موته سبباً في بحث كوميل عن حل اخر . كان ينتظر موت حصانه ليشتري بعده معزات وبقليل من الدين فرساً قوية .

كنت اشفق عليه ، فهو لم يخلق لكي يكون حارساً . حتى آماله ، كنت اشفق عليـه منها . في كل مرة كنت اسأله « ها ، كوميل كيف اصبح حصانك ؟ » .

كان يعبس وجهه ثم يرفع يده شـاتماً « لعن الله الحصان وسلالته ، انه المصيبة بعينها » .

كنت اعلم اشفاقه على الحصان وامله في شفائه . وكنت آمل حينما اسأله « ها ، كوميل كيف اصبـح حصانك ؟ » . انيقول لي « لقد مات ، وتخلصت منه » .

لكنني لم اسمع منه ما اتمنى ،بل كان يجدد شتائمه للحصان وسلالته في كل مرة .

اصبح حصان كوميل موضحاً لسخرية القريـة والاطفال ، فقد بدأ الكل يسأله بسخرية « ها ، كوميل كيف اصبح حصانك ؟ » .

ويحوقل كوميل ، ويحاول ان يتجلد إلاان اصرارهم على السخرية ، يجعل كوميل يجدد شتائمه للحصان .

في يوم مـا ، اعلن كوميل بأنه سـيقتل الحصان ويتخلص منه ، قال « سأطلق النار على راسه ، وانهي كل شيء » .

ربما يستطيع ذلك ، يذهب الى كولو ويستدين بندقيته منه ، يضغط على الزناد وينهي كل شيء . لكنه عجز عن ذلك . واجل الامر لقدوم موسم الربيع . قال « ليقدم الربيع اولا ... » .

هذه العبارة شائعة في القرى التركيـة ، فالامور المهمة تؤجل حتى قدوم الربيع فالربيع امنيـة وامل . والربيع يعني تجدد الامل في القرى دائمـاً . لذا فان كوميل ايضاً اجل قتل حصانه لحين قدوم الربيع .

واتى الربيع ، ولم يف كوميل بوعده ، وبرر موقفه قائلا « خسارة في هذا الحصان ثمن طلقة ! » .

مرت الايام والقرية مستمرة في الـسخرية منه . كوميل على وشك الجنون ، لانه لم يف بوعده كالرجال . يذهب الى الحظيرة ويلقي بنظرة على حصانه المتهالـك المريض يغضبه احياناً ، ويشفق عليه في احايين اخرى ويهمس في نفسه « انالله ينتقم من هذا المخلوق البائس، فلماذا اقتله وانتقم منه انا ايضاً .. ! » .

كان على كوميل ان يفعل شيئاً ، إما ان يطلق النار عليه او يذهب به الى خلف التلال التي تحيط بالقريه ، ويتركه هناك .

زارني في امسية ، وكان التأثر والحزن باديين عليه، بصوت كالهمس قال لي « انه لايموت ، لايموت .. مازال يعيش .. » .

تكور شيء ما في بلعومه . كان يبدو كالعاجـز عن بلع اللقمة او قذفها خارجاً . بهذه الحالة الاليمة ، اعلن لي عن قراره :

« سأذهب به الى الجبال .. ليبق هناك حتى تفتك به الذئاب ، لااريد ان ارى موته بعينـي .. لتفترسـه الذئاب » .

صمت ، وبدأ ينبش التراب بالعصى التي يمسك بها ..

قراره ، هو قتل من نوع اخر للحصـان ، فالواضح ان الحصان لن يستطيع العيش في الجبال ، فسيموت بعد ايام من بقائه وحيداً هناك مع مصيره ، ورغم ان الذئاب لاتستطيع ان تفتك بالخيل إلا ان حصـان كوميل يبدو لقمة سائغة لها ، لأنه لن يستطيع مسابقة الذئاب والدفاع عن نفسه .

بدا كوميل هذه المرة مصـراً عـلى قراره . فقـد اكتسب هيئته .. هيئة من يتقبل التعازي حين يفقـد احد اقربائه . قال لي :

« سنذهب معاً الى الجبل غداً » .

نهض، ثم ابتعد عني ببطء .

في صباح اليوم التالي ، طرق بابي بشدة ، نهضت، لم يكن النهار قد انبلج بعد . اشعلت المصباح وسألته : « هل فكرت جيداً ؟ » .

« اجل فكرت » .

في الظلمة ، سرنا مـن الطرق الوعرة الى التلال التي اخذت ترتفع رويداً رويداً . كان كوميل خلفـي يسحب لجام حصانه . لم يكن من البساطة التخلص من الحصان! هذا الحصان الذي شارك كوميل سنوات عديدة . فهو ما زال يذكر كيف ان الحصان جفل في يوم ما وسقطا معاً . بحيث ظلت ساقي كوميل تحت الحصان . وادرك كوميل ان الموت قريب منه ، فحركة واحدة من الحصان يكفـي لقطسه ، لاسـيما وان الحصان كان جريحاً ، لكنه يبدو وكانه احس بمعاناة كوميل ، لذا اعتدل . كي يحرر كوميل ساقه من ثقله ثم امتد وطـأة الالم عـلى الارض . خلص كوميل ساقه وقبل الحصان من عينيه هكذا كان حصانه وفياً له .

بصمت واصلنـا المشي ، وافكارنا ممتلئـة بصور عديدة ، في عمق ظلمة الليل ، اصغيت السـمع لاصوات الحشرات الليلية . الجو بارد ، وبرودة الجبال تمتد حتى

الى عظامنا . للجبال رائحة غريبة . النباتات رطبه ورائحة الزعتر والحشرات والنجوم تبدو مختلطة . رائحة لااعرف لها اسماً ، رائحة لاازال اجهل ما اسميها. ربما هي رائحة نسيم الجبال في ساعات الليل ...

كل من يعرف الجبال ، يعلم بان النهار يهبط على كل سفح من سفوحها رويدا رويدا . ويبدو كل سفح وكانه ينتظر دوره . هبط النهار على سفح جديد . اخذت اتامل الزرقة الدفينة في الجبال الواقعة غرباً . تاملت الجبال الشرقية ، وفوجئت بلون احمر لم اعهده من قبل . حمرة دافئة ومبتسمة . تحت هذه الحمرة ، بدت الجبال في لون بنفسجي غامق، وتنفتح حسب امتداد قمتها وسفوحها تحت السماء اللامتناهية ، الجبال في هذا الصباح المبكر .. تبدو مثل كوكب او جرم سماوي متلالىء الالوان ...

مشينا خمس دقائق اخرى ، وصلنا الى تل اخر . انبلج النهار في السهول التي تحفنا وفي المراعي وبدا النهار يغمر كالسيل كل مكان بضوء يثير الدهشة . وامام لمعان النهار فوق جبال بينكول ،بدات المحبة تغمرنا من جديد. الرطوبة تغمر السنابل وبراعم الاشجار والاعشاب والصخور ، وكان ثمة رجلا اسال الماء عليها بلا تعيين .

النباتات رطبة ، قطرات الندى على اوراق الاشجار تلمع مثل اللاليء وتجعل الاوراق اكثر خضرة . ومع الشمس التي شعت ، ابتسم كوميل . ما اجمل عبارة صباح الخير ! هكذا بدا كلام ، بلغة العيون : صباح الخير .

حتى لوكان الانسان في اعماق الحزن ، فاجمل الابتسام في هذه الجبال ،جبالنا ، وفي ضوء اليوم الساقط في كل مكان .

لاشيء في هذا الصباح ، من الممكن ان يسعد كوميل، فهو نسي منذ سنوات ، معنى ان يكون المرء سعيداً وفرحاً لكن السعادة بالنسبة له ، هو مايراه الان ، الربيع الممتد صوت الحشرات والطيور في كل مكان ، ها هي الينابيع والشلالات والجبال ممتدة على مد البصر .

ياترى هل يدرك الرعاة في البلقان او اسبانيا ، الحيوية المتدفقة من جبال بنيكول ؟ هذه الجبال المرتفعة من الارض بثلاثةالاف متر ، ولقلة التبخر ، فالارض رطبه طوال موسم الصيف ، رغم ان الشمس تظل محرقة طوال هذا الموسم ، والتربة تصاب بالجنون من الرطوبة والشمس ،لذا تتفتق من صدرها عالم من الزهور والنباتات تكبر الاعشاب ويبلغ طولها مترين ، هنا ، تصادفون ازاهير اطول من قامتكم . امام هذا الازهار التي هي اطول منكم ، لاتملكون إلا ان تجيبوا كل شيء .

كوميل يبتسم ، ويبدو راضياً .رغم انه لايظهر اهتماماً بالزهور والاشواك البنفسجية او الاشواك السامة الرائعة الخضرة او الورود التي تنافس قامته . لم نتحدث بل أكتفينا بتامل مايحيط بنا بصمت ، بينما حصان كوميل ، كان يقف في كل لحظه امام عشب ،يشمه ويحاول ان يتذوق طعمه . وكان يبدو غير مهتم بصاحبه ، بل كان يبدو ، وكانه يود ان يتمرد عليه .

عدة مرات ، وددت ان اقول له
« دعه ، ياكوميل ياكل الاعشاب » .

من يدري اية سعادة تبعثه هذه الاعشاب الضخمه بعروقها الصفراء التي تعكس كل صور الحيوية في نفس الحصان ؟

بعد ان تركنا الحصان مع مصيره ، رجعنا بصمت ايضاً .
كان قد مر شهران على الحادثه ، حينما هرع الي مجموعة من الاطفال ،وهم يتنفسون بقوة .وبداوا يصرخون ويؤشرون ويتقافزون . فهمت ان حصان كوميل قد عاد، هازاً بذيله صاهلا صهيلا قوياً امام الباب . قالوا : لقد اصبح ضخماً ، وكانه كبر ضعف حجمه السابق . يبدو مرحاً ، ممتلئاً بالقوة .

هرعت الى بيت كوميل ، قابلتني زوجته هالاي ومعها جارتها يتمازحان . سالتها : « اين الحصان ، اين هو كوميل ؟ » .

اشارت بما معناه ، لقد امتطى حصانه وخرج من البيت .
اعطتني كرسياً للجلوس . بعد قليل احضرت لي لبناً شربته ، ثم اعطتني الذرة المزوجة بالعسل . كان العسل واللبن الذي شربته من حليب ماعز جبال بينكول.

ـ انقرة ـ

سامي بيت بولندريه

في أعالي البحر

ترجمة عدنان المبارك

الاشخاص :
الضائع البدين
الضائع المتوسط
الضائع الصغير
ساعي البريد
الخادم

(تجرى الاحداث في فصل واحد وفي ديكور ثابت . المشهد يمثل طوفا في اعالي البحر . الضائعون الثلاثة يرتدون بدلات سوداء وقمصان بيضاء واربطة عنق معقودة بعناية . وفي الجيب الاعلى من كل سترة منديل ابيض مطوي بشكل مثلث . يجلسون على ثلاثة كراسي . عدا ذلك يوجد على الطوف صندوق ملابس) .

البدين ـ انا جائع

المتوسط ـ حبذا لو اكلت شيئا .

الصغير ـ هل انتهت المؤونة ؟

البدين ـ انتهت المؤونة تماما . لاشيء . لاتوجد قطعة صغيرة .

الصغير ـ خيل لي انه بقى شيءمن لحم العجل مع الحمص.

البدين ـ لم يبق شيء .

المتوسط ـ لنأكل شيئا !

الصغير ـ وانا ايضا . حبذا لو اكلت شيئا .

البدين ـ « شيئا » . ايها السادة كونوا واقعيين . الاحرى ...

المتوسط ـ اكل اي شيء يحصل .

الصغير ـ قلت نفسك يا سيدي ان المؤونة قد نفدت . اذن ماذا تعني بقولك ؟

البدين ـ ينبغي ان ناكل وليس شيئا بل احدا ...

المتوسط ـ (يلتفت شمالا ويمينا والى الخلف) لا ارى ..

الصغير ـ انا كذلك لاارى اي احـدا عدا .. (ينهض فجاة . لحظة صمت) .

البدين ـ علينا ان ناكل احدنا .

المتوسط ـ لناكل !

الصغير ـ (يؤيد الفكرة بحرارة) نعم ! نعم ! لناكل !

البدين ـ ايها السادة . لسنا اطفالا . الفت نظركم الى مسالة اننا لا نستطيع الهتاف جميعا (لناكل) . في مثل هذا الموقف على احدنا ان يقول (تفضلوا . ليكن السادة عطوفين ويتناولونني) .

المتوسط ـ من ؟

الصغير ـ من ؟

البدين ـ حول هذا الامر اردت ان اسالكم (صمت محرج) احلفكم ايها السادة باسم مشاعر الزمالة . باسم تربيتكم

المتوسط ـ (يشير فجاة الى اعلى كما لو ان شيئا هاما استحوذ على اهتمامه) اوه . نورس يطير . نورس !

الصغير ـ قد يكون فظا ما اقوله . لكنني مجبر على بالانانية الفظيعة . دائما كنت محبا للذات . في المدرسة الابتدائية كنت اكل سندويتشاتي لوحدي . لم اقتسمها مع اي احد .

البدين ـ هذا امر غير جميل للغاية . لكن ما العمل . لنقم



الان بقرعة .
المتوسط ـ هذا شيء رائع .
الصغير ـ هذا افضل مخرج .
البدين ـ سنقترع وفق الطريقة التالية : احدكم ايها السادة يذكر رقما . والثاني رقما اخرا . وفي الاخير اذكر انا ايضا وبصوت عال رقما ثالثا . اذا كان مجموع الارقام الثلاثة غير زوجي تكون القرعة على ! وسأكون مأكولا . واذا حصل ان المجموع زوجي حينها سـيكون احد السيدين ..
المتوسط ـ لا .. في الواقع ! ! دائما ضد القمار .
الصغير ـ ماذا سيكون لو اخطأت يا سيدي ؟
البدين ـ السادة لائقة لهم بي . باللاسف .

المتوسط ـ الافضل ان نبحث عن مخرج اخر . حن اناس متمدينون . اليانصيب من بقايا عصر الظلام .

الصغير ـ تقليد بال ومبتذل .

البدين ـ طيب . بامكاننا ان ننظم انتخابات عامة .

المتوسط ـ فكرة لابأس بها **(يخاطب البدين)** اتوافق سيدي على ان اتوجه معك الى صندوق الاقتراح نفسه ؟ هذا يسهل الحملة الانتخابية .

الصغير البرلمانية مر زمانها .

البدين ـ لكن لا طريق اخر . اذا كنت تفضل الدكتاتورية فعن طيب خاطر اتولى السلطة .

الصغير ـ لا ، لا ! ليسقط الطغيان !

البدين ـ اذن الانتخابات الحرة !

المتوسط ـ ويا لاقتراع السري !

الصغير ـ لكن بدون تكتلات . كل واحد يرشح نفسه بصورة مستقلة .

البدين ـ **(ينهض ويفتح الصندوق . يخرج منه قبعة عالية)** . هذه قبعة . سنلقي فيها بطاقات مكتوبا عليها اسم المرشح .

الصغير ـ ا ! لا املك قلما .

المتوسط ـ بكل سرور اعيرك اياه .

البدين (يخرج من جيبه قلم حبر) وهذا هو القلم !

المتوسط ـ **(يفرك يديه)** الى صناديق الاقتراع ! الى صناديق الاقتراع !

الصغير ـ مهلا . طالما اننا ننظم الانتخابات كاناس متمدينين لا يمكن ان ننسى حلما للدعاية الانتخابية التي تسبق في العالم المهذب كله ، العملية ذاتها .

البدين ـ اذا كنت تصر ..

المتوسط ـ اذن لنقم بالدعاية وباسرع ما يمكن !

البدين ـ **(ينهض من على الكرسي وينقله الى وسط الطوف)** اذن لنفتتح الاجتماع . من سيكون الاول على المنبر ؟

المتوسط ـ **(الى الصغير)** تفضل .

الصغير ـ افضل فيما بعد . لم اكن ابدا خطيبا جيدا .

البدين ـ لكن ياسيدي انت طرحت الاقتراح .

المتوسط ـ نعم ياسيدي انت بنفسك اقترحت على الجماهير الاجتماع واحابيل السياسة . اذن تفضل بالبدء .

الصغير ـ اذا كانت رغبتكم ايها السادة في ان اكون البادىء .. **يقف على الكرسي كما لو كان وراء المنبر . البدين يخرج من جيبه لافتة مرفوعة على عصاتين يعطي احداهما للمتوسط ثم ينشران فوق الرؤوس لافتة مكتوبا عليها (نريد ان ناكل !)** .. همم . ايها السادة !

المتوسط ـ **(يقاطعه)** نحن ناس بسطاء ! . ارجو ان تتوجه الينا بدون مديح !

البدين ـ هذا صحيح ! . لتسقط الكلمات المعسولة ! نطالب بالحقيقة عارية !

الصغير ـ **ايها الزملاء ! . اجتمعنا هنا ..**

المتوسط ـ **(يقاطعه)** باختصار ! باختصار ! .

البدين ـ حن على عجلة . **فالعمل بانتظارنا !**

الصغير ـ اجتمعنا هنا كي نحل مشكلة ملتهبة ، مشكلة التموين بالغذاء . ايها الزملاء ، لا ينبغي ان اؤخذ بعين الاعتبار كمرشح . فلدي زوجة واطفال وليس لمرة واحدة جلست عند الغروب في الحديقة ادفع ارجوحة الاطفال اما زوجتي فكانت تطرز لغاية حلول الظلام . ايها السادة، ايها الزملاء ! هل ترون هذه الصورة الصغيرة ، الهادئة الوديعة ، الا تحرك مشاعركم ؟

المتوسط ـ هذه ليست حجة اذا تعلق الامر بالصالح العام فالعواطف لا تلعب أي دور . يمكن للاطفال ان يتأرجحوا بأ نفسهم .

البدين ـ حتى انهم يفعلون ذلك بصورة احسن .

المتوسط ـ نعم ، نعم ! . الى الحديقة العامة ، ودولاب الهواء والارجوحة . كلا الاطفال ليسوا بحجة تذكر .

الصغير ـ لكن ايها الزملاء ! . حين كنت صبيا نسجت خططا جريئة. صحيح انني لم أتعب نفسي ولم احقق ما كنت اسعى اليه . لكنني اشعر بأن الوقت لم يفت بعد . ويمكن اصلاح اكثر من امر . اقسم بانني سوف لن اتقاعس في السعي الى الاهداف . هم . كانت لدى سقطات . هذا حقيقة . انعدام الايمان بالنفس ، الكسل ، انتفاء الامل .. لكن سأتلافي ذلك ، اقسم بانني سأتلافي . سأمرن الارادة واصقل الشخصية واحصل على المعرفة وتحقيق جميع الاشياء التي ما زالت تنتظرني . سأصبح انسانا مرموقا .

المتوسط ـ بصوت اعلى !

الصغير ـ سأصبح مرموقا !

البدين ـ نزعة ذاتية .

المتوسط ـ نريد ان ناكل !

البدين ـ اتسمع ياسيدي ، سوية . واحد ، اثنان

البدين والمتوسط ـ **(يهتفان سوية)** نريد ـ ان أكل !. ريد ـ ان ـ ناكل ! .

الصغير ـ **(ينهار شبه باك)** لا انصحكم ، مطلقا .. **(يترك المنصة)** .

المتوسط ـ **(يسلمه عصا اللافتة ويصعد الى المنصة)** . اخواني الاكلون ! **(البدين يصفق . الصغير يصفق بفتور ويلوي انفه)** . انا لست متعلما ولا احب الكلام الكثير . ان أعمل فهذا شيء اخر . انا منذ الطفولة احب فن الطعام. ليس الاكل . اوه ، كلا !. انا انسان متواضع ، لا اطلب الكثير ، والحق يقال لا احب الاكل . مم . يكفيني ما هو موجود . والشيء الاهم هو انني اكل القليل ! ، وعموما لا اكل اي شيء . ولسنوات خلت قد اكون اكلت قطعة صغيرة او قطعتين كل يومين او ثلاثة ايام . اما الان . كلا !. لقد ودعت الاكل مرة والى الابد . لكن العمل في اعداد الطعام هو سعادة حياتي . لاشيء يسر الطباخ ، بعد جهده الشاق والمنظم ، اكثر من رؤية الاخرين يأكلون ويستسيغون الطعام . انا اطالب بهذه الجائزة فقط .

اضيف فقط بأني متخصص في اطباق اللحوم . وانواع المرق التي أعدها لا مثيل لها . هذا ما اردت قوله .

البدين ـ برافو ! **(يصفق . الصغير ، المتعض لا يتجاوب عامة . المتوسط يترك المنصة وياخذ مكانه السمين)**

المتوسط ـ هو وورا ! **(يقفز . السمين يضع يديه على الخاصرة . خلال لحظة ينظر حواليه كما لو ان حشدا ضخما يحيطه) .**

البدين ـ (يرفع فجاة يده موجها التحية الفاشـــية) احييكم ايها الجوعى ! .

المتوسط (بحماس) هو رررررا ! بعيش ! اواا !

البدين ـ (يسكته بأشارة حازمة من يده) ســـاقول بأختصار وعلى طريقة الجندي !. اولا ، لا اريد ان اؤثر على ارائكم . فانتم تقررون بأنفسكم . انا خادكم فقط . وارادتكم عندي مقدسة . انا اكل ما يعطونني . ثانيا لاشيء هناك للتحميص وامعان الفكر . انا صعب الهضم . دائما كنت قاسي اللحم وبارز العظام ونحيفا . لدي ضلعان من الحديد وكبد مقطوع وساق اقصر من الاخر . كذلك لست متأكدا من كثافة شعر جسمي . لاشيء يمكن اخفاؤه

لست متأكدا من كثافة شعر جسمي . لاشيءيمكن اخفاؤه.

ثالثا . لا اريد ان اكون ديماغوغيا . فانا احب الموقف الواضح . اذا لم تختاروني فالثاني يحصل على الفخذ ولحم العمود الفقري . انا تكفيني البقية واللسان . اقول بصلابة هنا لجميع الذين يراود نفوسهم اغراء ما نحن لا نتخلى عن اللسان ! .

المتوسط ـ برافو ، برافو ، قد ايها الزعيم !.

البدين ـ هذا كل شيء . لا احب الثرثرة والفلاســفة والضعفاء . الى الامام !.

المتوسط ـ هورا ! برافو ! كرروا الهتاف ! ليعــش !

(البدين يترك المنصة . الصغير والمتوسط يطويان اللافتة) .

البدين ـ (يخاطب الصغير) انت راض ياسيدي ؟

الصغير ـ سيدي كنت رائعا !. فقط .. انا .. لا اقدر على أكل لحم العمود الفقري .. انه يضرني .. اذا لايحصل فرق لديك ..

المتوســط ـ (يقف بحالة استعداد امام البديـن) تهانئي اذا سمحت ياسيدي . لقد هزني الخطاب . شان اللسان انا الى جانبك تماما يا سيدي .

البدين ـ طيب . انتهت الحملة . والان فلنصوت **(يضع القبعة وسط الطوف . يتجه كل واحد الى ركن ويكتب على البطاقة وظهره الى الاخرين . البدين والمتوســط ينظران الى الصغير وحتى ان البدين يتوجه اليه ويقف خلفه مسترقا النظر الى البطاقة الا ان الصغير ينتبـه ويحجب البطاقة بيده . بعدها يعطى القلم الى البدين) .**

الصغير ـ شكري العميق .

البدين ـ عفوا . اذا اردت ياسيدي ان تصحح شـيئا فانا اقدم خدماتي بكل سرور .

(البدين يتجه الى ركن اخر ويملأ مع المتوسط البطاقة . ما زال الصغير يقف وظهره صوبهما ويحدق في البحر بعدها يستدير الجميع ويتجهون الى الوسط ويضعون البطاقات في القبعة) .

البدين ـ والان لنفرز الاصوات .

المتوسط ـ انا فضول . التصويت يلهب الشهية .

الصغير ـ سيدي ! يمكنك ان تحافظ اكثر على اللياقة .

(البدين يمد يده في القبعة ثم يرفع رأسه وينظر بصمت الى الصغير . صمت طويل)

الصغير ـ هل حدث شيء ؟

البدين ـ ايها السادة علينا ان نبطل الانتخابات .

المتوسط ـ ماذا ؟ انا جائع .

الصغير ـ هل تريد ان تنسف الانتخابات الحــرة والديمقراطية ؟

البدين ـ في القبعة اربع بطاقات . اربع ! **(البدين ينظر ، كما في السابق ، هو والمتوسط الى الصغير) .**

الصغير (ببراءة) الم اقل ان البرلمانية اصبحت بالية .

المتوسط ـ ما العمل الان ؟

البدين ـ ازمة وزارية تقليدية . يمكننا ببساطة ان نطبق مبدا تعيين المرشح ؟.

الصغير ـ من سيقوم بالتعيين ؟

البدين ـ بكل سرور اقوم بذلك .

الصغير ـ بالتأكيد ! لقد حزرت الامر . كلا ! ابدا ! .

المتوسط ـ انها قضية سيئة جدا . الديمقراطية فشلت والدكتاتورية غير مقبولة . لكن ينبغي ان نفكر بحل .

البدين ـ في مثل هذه اللحظات لا ينقذ الموقف الا فرد مليء بالتضحية والحماس . لنتذكر ان المتطوعين انقذوا الوضع دائما وحين تفشل جميع سبل العمل الاعتيادية . **(يتهيأ ثانية للخطابة)** . ايها الزميل العزيز والمحترم ! ..

الصغير ـ كلا ، كلا ! احذركم من انني سوف لن استمع !

المتوسط ـ استماع !

البدين ـ ايها السيد المحترم والعزيز !. نعرف جميعا انه لا يمكن اخفاء مثل هذه الخصال للشخصية كالرغبة في التضحية وحب اخينا الانسان والتضامن . منذ اللحظات الاولى لا حظت مع الزميل الاخر ان فيك ايها السيد شيئا يميزك عنا ، وهذا الشيء هو النبل الموروث والرغبة التي لا تقهر في خدمــة القضيــة المشــتركة والاستعداد .. هل هذا صحيح ايها السيد النبيل ؟

المتوسط (بحماس كبير) لم اشهد في حياتي انســانـا افضل .

البدين ـ نحن سعداء بأن يتمكن المجموع ، الاخير ، من الرد على ندائك الحار ـ ان تحل فرصة تحقيق شــوقك الطاهر والخفي يا سيدي . انت تشتاق يا سيدي كـي تبقى في ذاكرتنا فردا مقدرا ومتواضعا وزميلا محبوبـا وشهيا ..

الصغير ـ لا اريد .

المتوسط ـ لا تريد ، سيدي ، ان تصبح متطوعا ؟

الصغير ــ لا اريد .
البدين ــ انت تخوف الجماعة يا سيدي ؟ تدوس على ثقة زملائك ؟ لا تريد ؟
الصغير ــ لا اريد .
المتوسط ــ هذا شيء مقزز .
البدين ــ انت مصر على الرفض يا سيدي ؟
الصغير ــ ارفض بصورة قاطعة . لا املك استعدادا الى العظمة .
المتوسط ــ منذ اليوم ارجو ان لاتقدم يدك لي . كنت احسب انك انسان شريف ووطني طوفنا . لكن ياسيدي تبين انك نذل . وداعا !. (يتجه لى ركن على طوف ويقف هناك وظهره الى الصغير) .
البدين ــ نعم . لقد خاب املنا فيك ياسيدي . الشرف لا يعني اي شيء لديك . ازاء ذلك يمكنك ان تقترح مخرجا اخر ؟ . كلنا اذان صاغية !
الصغير ــ (بايمان متنام) مخرجا ؟ حسنا !. منذالطفولة كنت احلم بالعدالة العامة . انا اطالب فقط بالعدالة . لا شيء اكثر !
البدين ــ سيدي انت تدهشني !
الصغير ــ لماذا ؟
البدين ــ اي ضمان لديك باءن لا تنقلب العدالة ضدك ، اردت القول ، لا احد يريد ترشيحك ؟
الصغير ــ انها مسألة واضحة تماما . منذ الطفولة كنت شقيا انجح في اي شيء . الظروف دائما انقلبت ضدي ، اذن . .
البدين ــ اذن تعتقد ان العدالة العامة تعوض الان عن الشقاء الذي لقيته ؟
الصغير ــ نعم .
البدين ــ انه امر مباعث حين يكون المتذمرون اول من يشكو من انعدام العدالة العامة ، عدالة عموم البشر والشاملة . فهل حين يطالب هؤلاء بالعدالة ، يبحثون ببساطة عن عذر لاولئك الذين لم ينجحوا ؟
الصغير ــ انا لا اتزحزح عن موقعي . انا اوافق على كل شيء بشرط ان يكون عادلا .
البدين ــ اي بشرط ان لا تكون ماكولا .
الصغير ــ هذا افتراء . اولا العدالة رجاء .
البدين ــ انا لا اتكلم معه (الجميع ياخذون اماكنهم كما كان الحال في البداية) .
البدين (الى المتوسط) ــ ايها السيد الزميل . اما زالت امك على قيد الحياة ؟
المتوسط ــ (بتردد) لا اعرف ماذا اقول . . وامك ايها السيد الرئيس ؟
البدين ــ (يرفع بصره الى السماء) للأسف انا يتيم منذ البدء . الوالدان المسكينان ! .
المتوسط (على عجلة) ــ هذا ما اردت قوله ايضا . في الحقيقة لا املك اطلاقا والدين .
البدين ــ (الى الصغير) وانت يا سيدي ؟
الصغير ــ عندي ماما . في هذه اللحظة تبكيني في وحدتها. ماما المسكينة !
البدين ــ يبدو لي ان المسألة بسيطة تماما من وجهة نظر العدالة . فهل يمكنك يا سيدي ان تسيء الى اليتيم بقلب مطمئن ؟ اليتيم بعد دائما وحتى بين اقوام الهمج، الشقاء الاكبر . لا ياسيدي العزيز لو حصل ان اصبح احدنا ، نحن اليتامى ماكولا لكان ذلك لطمة على خد العدالة الاساسية . كأن مصيبة اليتم لا تكفى حتى تلحق بها مصيبة الاكل ! .
الصغير ــ (مصعوقا) ولكن ! . .
البدين ــ لا ياسيدي العزيز . انه امر واضح كالنهار . انت تملك ماما ، وكان وضعك في الحياة افضل دائما . الا تعتقد ان الوقت قد حان كي تفى بهذا الدين الاخلاقي ازاء اليتامى ؟ ازاء الذين لم يعرفوا رعاية الام ودفءالبيت والرفاه ؟ ولاكثر من ذلك فقد قلن بنفسك ، يا سيدي، ان ماما تبكيك .
الصغير ــ (يبحث بيأس عن برهان) ولكن من المحتمل ان ماما ليست حية الان . مؤخرا كانت تشكو من ضعف في الصحة . ومنذ وقت طويل لم اكن في البيت . .
البدين ــ انت تتكلم مثل الاطفال . ماهي الادلة على ذلك ؟ وحتى اثار الادلة ؟
المتوسط ــ اية ادلة ، ها ؟
الصغير ــ اكرر القول ان صحتها لم تكن جيدة حين سافرت . ومؤخرا كثرت الاحاديث عن امراض الحضارة المعاصرة .
البدين ــ فنطرة فنان ، العاب مخيلة . ماما تتمتع بلا شك بصحة جيدة . اعطها ايها الرب حياة طويلة ، حفاة نبيع الثقاب للمارة ؟
المتوسط ــ (يحجب عينيه بيديه) اه . لا تذكرني ياسيدي بذلك . الافضل أن ننسى .
البدين ــ وهل تتذكر ذلك القريب البعيد النحيل والمستبعد الذي انتزع منا اخر قطعة من الشحم كي يضعها في مصيدتا لفئران ؟
المتوسط (يصدر انينا) اشباح الماضي .
البدين (يسقط ذراعيه بصمت أمام الصغير كما لو انه يقول انت ترى بنفسك يا سيدي ان لاشيء يمكن عمله لصالحك)
الصغير ــ عفوا . انني اسمع صوتا في البحر (يرهف السمع)
البدين ــ انك تغير الموضوع يا سيدي . اكيد ان الشقاء البشري لا يثير فيك اية مشاعر . آه ، هؤلاء ، مدللو الامهات الذين تربوا بروح انانية !
(يسمع صوت ضعيف)
المتوسط ــ (بلهجة اتهام) كانت لديه كرة حين كان صغيرا .
البدين ــ كرة ودب صغير (يسمع صوت قريب) .

صوت ــ النجدة ! المسا ــ عد ــ ة !

البدين ــ حقا هناك من يبحر صوبنا .. اليتامى تحمل الريح دائما القذى لاعينهم .

المتوسط ــ (**ينهض ويحدق في البحر**) . ايها الرئيس، ربما يكون شخصا معه طعام . ارى بوضوح انه يسبح بيد واحدة وبالاخرى يمسك شيئا كبيرا . (**البدين والصغير ينهضان ايضا ويقتربان من المتوسط الذي يقف على حافة الطوف**).

الصغير ــ نعم ، نعم هذا شيء محتمل . الاحداث ليست نادرة وحين يسقط القروي في الماء وهو في طريقه الى السوق ؟ فهو يسبح ويده تمسك بقوة ، الخنزير الصغير الذي هو ثروته كلها ..

البدين ــ هناك . انني اراه !

المتوسط ــ لكن هذا انسان بزي رسمي . الناس بأزياء رسمية يأكلون في مطاعمهم .

صوت ــ (**عن قرب كبير**) النجدة ! (**يخرج من البحر ساعي بريد بزيه الكامل وقبعته وحقيبته الجلدية المعلقة حول رقبته . يمد المتوسط يده وينتشله الى الطوف**)

الساعي ــ شكري القلبي .

البدين ــ الديك شيء للاكل ؟

الساعي ــ لاشيء . حبذا لو حصلت على شيء من الطعام. فقد تبللت قبل الفطور (**يلاحظ الصغير**) سيدي انت!. ياللصدفة !

البدين ــ (**بشك**) انتما متعارضان ؟

الساعي ــ جدا . منذ عشرة اعوام احمل اليه البريد . لم اعرف انك يا سيدي موجود في البحر . لكنها فرصة طيبة . لدي برقية اليك .

الصغير ــ برقية الي ؟

الساعي ــ نعم . كنت مسرعا الى بيتك حين ابتلعتني الامواج . انا اعرف السباحة بصورة لا بأس بها . ولحسن الحظ (**يبحث في الحقيبة**) هاهي .

الصغير ــ (**يتجه الى ركن ويفتض البرقية ويقرأها**) . عذرا ايها السادة .

البدين (**بلهجة شك سافرة الى ساعي البريد**) هل هذا الزي حقيقي ؟

الساعي ــ حقيقي لكنه مبلل . انت تفهم يا سيدي حين يسقط المرء في الماء ..

الصغير ــ هوررا !

البدين ــ ماذا حدث ؟

الصغير ــ (**ينتبه الى حاله**) ايها السادة . الم بي مصاب اليم . امي توفيت .

المتوسط ــ يالنحس !

الصغير ــ ازاء ذلك الفت انتباهكم الى انني الان يتيم ايضا . وهكذا فنحن مضطرون الى استئناف الجلسة وان ندرس مرة اخرى قضية اكل احدنا .

البدين ــ احتج ! . انها مؤامرة ! . اكيد يا سيدي قد دبرت الامر مع ساعي البريد !.

الساعي ــ (**باءباء**) انت تهين موظفا اثناء ادائه لواجبه .

البدين ــ كم دفعت له ؟ ربما انتما زميلان منذ ايام المدرسة ؟

الصغير ــ سيدي انت تتهمني بدون اساس . ارجو ان يسأل ساعي البريد هل كنت على اتفاق معه ؟

البدين ــ رائع . لنسائله . اذا أجاب نعم واذا اعترف ناءكلك بدون استئناف . واذا نفى ذلك حينها ناءكل ساعي البريد ! .

الساعي ــ كيف يمكن هكذا ؟ الانسان وصل لتوه وهاهم يريدون اكله . هل حدث هذا من قبل ؟

البدين ــ انت تصلح تماما للاءكل فمازلت طريا جــدا .

المتوسط ــ بارئيس ! الاحسن ان ناءكلهما معا . ساعي البريد مسلوقا والثاني كمقبلات او شرابا وجزئيا يمكن حفظه بالخل لما بعد . او يمكن حشو الواحد بالاخر . شيء لذيذ للغاية .

الصغير ــ (**آملا**) قد يكون ساعي البريد وعلى الاقل غير يتيم ؟ نحن المنبوذون والمشردون ... ينبغي ان نسائله .

البدين ــ (**يفكر بوجبات الطعام**) لا . افضل ان اعمل من الثاني نبيذا . لكن اي نبيذ « بورغوندى » يمكن ان يكون من ساعي البريد ! .

الساعي ــ (**مؤيدا بحرارة**) نعم . نعم . انت على حق يا سيدي . فانا بائس كنبيذ « بورغوندى » لكن قدر العام كساعي بريد .

المتوسط ــ ماذا ! انت تحتقر مستخدمى البريد الحقيقي ؟!

الصغير ــ (**الى ساعي البريد**) اذا ادليت بشهادة زور وقلت اننا كنا على اتفاق مسبق اشكوك عند ادارة البريد والبرقيات .

الساعي ــ لا تخش يا سيدي . لدى ثلاثون سنة من الخدمة الممتازة .

البدين ــ انها مضيعة للوقت . هل كنت على اتفاق مع هذا السيد ؟ نعم ام لا ؟ اذا كان الجواب نعم وخبر وفاة امه مختلف فستحصل على الكليتين وربما على قليل من الشحم . واذا كان الخبر حقيقيا حينها نحن اليتامى الثلاثة ناءكلك كساعي بريد . البريد مؤسسة للصالح العام لذا من المفروض ان تخدم عموم الناس .

الصغير ــ استحلفك يا سيدي . لاتسمح لنفسك بأن تحطم شخصيتك .

الساعي ــ لاخوف على الاطلاق . انا موظف بريد قديم ونزيه ولا يمكنه ان يرشوني بكليتين .

البدين ــ يمكننا ان نقدم اضافيا الركبة ايضا .

لكن احذرك ان وضعنا لا يسمح باعطائك اكثر من ذلك .

ساعي البريد ـ كلا يا سيد **(يشير الى باقة بزته)** هل ترى هذين البوقين المتقاطعين ؟ ان شرفهما اقدره اكثر من اي شيء آخر . الى اللقاء ايها السادة . **(يقفز الى الماء)** .

الصغير ـ لا لا لا تذهب ، اشهد فقط على انني بريء . ابق يا سيد ! **(يهز البرقية)** لكن كما ترون يا زملاء بانفسكم ان حالتنا متشابهة من وجهة نظر العدالة . فنحن يتامى جميعا .

البدين ـ **(بلا مبالاة ، الى المتوسط)** سيدي الزميل ، ارجو ان تعد ادوات المائدة . انها في الصندوق.

الصغير (يتراجع) كيف ؟ اليتامى يأكلون اليتيم ؟

البدين ـ انت تنسى ان هناك عدالة اخرى وهي العدالة التأريخية .

الصغير ـ لا افهم .

المتوسط ـ **(وقد فتح اثناءها الصندوق)** يا رئيس . هل هناك حاجة الى المصفاة ايضا ؟

البدين ـ ان امر فقد اننا ، جميعا ، للابوين لا يضعنا على المستوى نفسه . من الواجب ان تبحث ايضا قضية من كانوا اباءنا وامهاتنا ؟

الصغير ـ بالله ، كانا ببساطة والدين ...

البدين ـ ها ! ها ! من كان ابوك ؟

المتوسط ـ يا رئيس وقالت الكمكة ايضا ؟

الصغير ـ ابى ؟ كان كاتب ديوان . ثم ماذا ؟

ساعي البريد ـ **(يخرج من البحر ويتكيء على حافة الطوف)** عفوا نسيت ان اخذ وصلا باستلام البرقية شغلتموني ايها السادة بالحديث عن اكل الانسان من قبل الانسان حتى فقدت صوابي .

الصغير ـ اين اوقع ؟

ساعي البريد ـ هنا رجاء

(الصغير يوقع الوصل) .

ساعي البريد ـ مثل هذه المسافة الطويلة قطعتها عائدة . الى اللقاء **(يمضي سابحا)** .

البدين ـ اذن كان ابوك كاتب ديوان ؟ **هذا ما كنت** انوقعه . وهل تعرف يا سيدي من كان ابى ؟

الصغير ـ كلا .

البدين ـ كان قاطع اشجار ، انسانا **بسيطا واميا في** حين اب زميلى لم يكن على الاطلاق . **امه حبلت به** نتيجة الهموم الثقيلة التي سببها البؤس . **نعم يا** سيدي . ابوك كان يكتب تلك الاوراق **في خدمة** الارستقراطية كان يجلس مستريحا **في مكتب نظيف** ودافيء بينما ابى قطع اشجار الصنوبر **كي يملك ابوك** ورقا يكتب عليه تبليغات الحجز الموجهة الى ام زميلي المسكينة ، زميلي الذي لم يكن له اب ابدا . **الا تخجل** !

المتوسط ـ **(يخرج من الصندوق ادوات واواني طبخ متنوعة ويضعها على الطوف ثم يخرج ماكنة لفرم اللحم . يجريها مديرا مقبضها عدة مرات)** .

الصغير ـ **(مأخوذا باسلوب تفكير البدين ومحاولا الدفاع بالاسلوب الذي فرض عليه)** . لكن انا لا علاقة لي بكل هذا .

البدين ـ لهذا السبب بالذات نسمي هذه العدالة التي تأمرنا الان بأكلك ، تأريخية .

صوت من البحر ـ سيدي الكونت . سيدي الكونت ! .

البدين ـ ماذا هناك بحق الشيطان **(على الطوف يظهر راس خادم عجوز بلحية بيضاء على جانبي الوجه فقط)** .

الخادم ـ **(منفعلا والدموع في عينيه)** سيدي الا تعرفني ؟ الا تعرف خادمك القديم (يان) يا سيدي؟ انا علمتك الركوب على الخيل حين كنت صغيرا ! .

البدين ـ اغرب عن وجهي !

الخادم ـ يالها من سعادة ان ترى ثانية عيناي الهرمتان السيد الكونت . لكم يقلق الجميع في القصر!. حين جاء خبر غرق سفينتك يا سيدي لم استطع تحمل ذلك اطول ، فاينما تكون يا سيدي اكون انا واى مصير يلقاك هو مصيري وهكذا قفزت الى البحر وسبحت حتى وصلت الى هنا . ان اراك يا سيدي الكونت !.

البدين ـ يان ! ارجو ان تغادر الطوف في هذه اللحظة وتغرق نفسك !

الخادم ـ امرك يا سيدي الكونت !. يالها من سعادة ! **(يختفي)** .

الصغير ـ لا لا ! ايها الانسان الطيب . لا تسمحوا. هنا من فضلكم ... لقد غرق .

البدين ـ **(بلهجة عادية كما لو انه لم يحصل اى شيء)** اذن كما ترى بنفسك فان العدالة التاريخية ..

الصغير ـ **(بانفعال)** نعم ارى ! انت الذي سكنت **في القصر وركبت الفرس !** .

البدين ـ انا ؟ الفرس ؟! ابى لم تسمح ظروفه وحتى بركب المهر الصغير ! انت تلصق بي ذكريات طفولتك !

الصغير ـ هذا تجاوز لكل الحدود ! . هل تريد **ان تقول** بانني انا الذي ركبت الخيل ؟

البدين ـ بالطبع . انت بنفسك قلت هذا قبل **لحظة** .

الصغير ـ **لا** ، هذا امر لا يتصوره العقل ! اعلن جازما بانه لم تكن لي علاقة باي فرس ابدا .

البدين ـ وانا كذلك . ابى المسكين لم يعرف حتى كلمة (فرس) . كان اميا .

المتوسط ـ **(يراقب المشهد بكامله وبين قدميه ادوات الطبخ وفي يده المقلاة)** الفرس المسكين لا احد يريد الاحتراف بملكيته . **(الى الصغير)** الا يثير شفقتك هذا الحيوان ؟ فمهما كان انت تدين له بالفضل على تلك

اللحظات السعيدة في طفولتك .

الصغير ــ ولكن هذا الخادم ...

البدين ــ اى خادم ؟ (الى المتوسط) ايها السيد الزميل هل رايت هنا خادما ما ؟

المتوسط ــ انا ؟ ابدا !

البدين ــ سيدي العزيز . منذ هذه اللحظة اكف عن معاملتك كشريك في النقاش . لديك هلوسة .

المتوسط ــ مجنون !

البدين ــ بل اكثر من ذلك . فانت كفرد غير مسؤول ينبغي ان تخضع لقيادة الناس الذين يعرفون ما يريدون . المفروض ان تبعد يا سيدي عن المجتمع والاحسن من خلال اكل المجتمع لك . السيد الزميل ارجو ان تعد المائدة .

المتوسط ــ هل اقدم ايضا الملاعق الصغيرة ؟

البدين ــ بالطبع . نحن نقدم غداء كاملا .

(المتوسط يضع الملاعق الصغيرة) .

المتوسط ــ اثنتان (**يضع المتوسط السكاكين) .**

المتوسط ــ الفوطات ؟

البدين ــ طبيعي . كل شيء ينبغي ان يجرى وفق الاصول . نحن اناس مهذبون .

(اثناء هذا الحوار ينزوي الصغير في احد اركان الطوف . يحمل مقعدا ويحتمي وراءه . المتوسط يفرش وسط الطوف غطاء ابيضا ونظيفا . يضع الملاعق والشوكات والسكاكين والاواني بمهارة النادل . البدين يكف عن الاهتمام بالصغير . يراقب المتوسط ومن وقت لاخر يلقي بارشادات تخص اعداد لوازم المائدة . الادوات موضوعة على الغطاء بشكل جذاب . الصغير يراقبهما وراء المقعد وهو في حالة تخاذل)

الصغير (يئن) سيدي ارجوك ...

البدين ــ **(لا يعيره اى اهتمام)** الملاعق والسكاكين ارجو ان تحركها قليلا الى اليمين .

الصغير ــ سيدي ... انا مسموم . .

البدين ــ اواني الحلويات قربها الى الوسط .

الصغير ــ اقسم لكما . لم ارد ان اقول ذلك . لكن شعرت بالاسف عليكما .

البدين ــ (**يرفع شوكة ويفحصها)** نظفها .

الصغير ــ لا اقول ذلك تنصلا . بل بدافع الشعور الطيب . انا نفسي احب الاكل الطيب واعرف كيف تقود الشراهة الانسان احيانا الى الضياع . ولو لم اكن مسموما لما قلت اى شيء . تفضلوا . لكن هذا واجبي ببساطة .

البدين ــ لنبدء .

المتوسط ــ حاضر يا رئيس (**يخرج من الصندوق سكين مطبخ طويلة وحجر صوان وكلاهما حقيقي . بعدها ياخذ بشحذ السكين . صوت الشحذ ينبغي ان يكون حقيقيا وذا ايقاع وغير مسر)**

الصغير ــ **(يتراجع حتى حافة الطوف)** لا اقول بأن ذلك لا يمكن شفاؤه . كلا . ينبغي ان تنظرا قليلا . اكيد بأنني سأكون معافى . استلقي يوما او يومين ويخرج السم من جسمي . استلقى هنا في الركن كي لا اضايقكما . واذا تعافيت اخبركما بنفسي . فانا ، في الاساس ، لا ارفض . .

(المتوسط يشحذ السكين بايقاع . البدين ينظر بامعان ثانية الى الغطاء وما عليه . يحنى راسه فاحصا ومقدرا ويتوجه بعدها الى الصندوق ويخرج منه انية وزهورا . يضع الزهور في الانية ثم يحملها الى غطاء المائدة ويضعها في الوسط . بعدها يقف على مبعدة خطوات . يغمض عينيه قليلا ويقدر مشهد المائدة الان . يبدو الارتياح على محياه الذي كان رصينا) .

الصغير ــ **(تضعف ثقته باستمرار)** طيب . قد يكون هناك شيء من المبالغة اذا كنت قد قلت (**يومين من الاستلقاء)** . الحد الاقصى يوم واحد . السيدان يعرفان الحكمة القائلة (كل غدا ما تملكه اليوم) هي هي هي !

. **(المتوسط يختبر السكين المشحوذة ممررا اصبعه على نصلها)** . لنقل : بضع ساعات تكفى . بل سويعة . .

البدين ــ حان الوقت (**المتوسط يخطو خطوة واحدة بأتجاه الصغير) .**

الصغير ــ **(بعجلة)** طيب ، طيب ! . انت على حق . لكن هل بأمكاني ان اقدم نصيحة معينة ، لوجه الله تماما ؟

البدين ــ في اية قضية ؟

الصغير ــ مهنية صرفة . نصيحة حول الاكل . بالمناسبة الا . . الا تجد ان من المستحسن ان اغسل رجلي ؟

(المتوسط ينظر بتساؤل الى البدين) .

البدين ــ حقا لم افكر بالامر (**الى المتوسط)** ما رايك ؟

المتوسط ــ **(بتردد)** لا اعرف . . ربما سيحدث صريرا تحت الاسنان . . الاحسن ان يغسل .

الصغير ــ **(يطوى بعجلة اسفل بنطاله)** نعم نعم . كلمة حق . النظافة أساس التغذية الصحيحة . **(يحك ساقه)** البكتريا لا ترى بالعين المجردة لكنني احس بأنها تسبب لي حكة .

البدين ــ هذا صحيح . النظافة الشخصية لم تضر اى احد لغاية الان . بل على العكس تمنح المرء الصحة والعمر الطويل . لحظة . اعطيك المنشفة .

(الصغير يجلس على حافتا الطوف ويغطس رجليه في البحر . يطرطش في الماء) .

الصغير ــ اذن قررتما ايها السيدان ، بشكل قاطع ، ان . . .

البدين ـ اعتقدت ان المسألة صارت بمنتهى الوضوح .

الصغير ـ قلت يا سيدي قبلها شيئا عن التضحية ..

البدين ـ نعم قلت ان التضحية **شيء جميل .**

الصغير ـ (**يصغي بانتباه كبير**) ارجو ان تتحدث عن ذلك اكثر .

البدين ـ في الواقع كنت حينها قد قدمت تخطيطا فحسب لكامل المسألة . التضحية والاستعداد لتقديمها .

الصغير ـ الظاهر انني لم اكن ناضجا . كنت بدون تجربة .. لكن الان ارى شيئا في هذه القضية .

البدين ـ (**مشجعا**) ما زال هناك بعض الوقت .

الصغير ـ كنت سافلا حين رفضت براهينك .

البدين ـ يبدو انك ، بالاساس ، **لست من النوع** المستخف طالما ان مشاعرا نبيلة **بدات تتبرعم فيك .** اعتقد انك مسحت الساق اليسرى بما فيه الكفاية ؟

الصغير ـ **لا** ، بقى مسح ما بين **الاصابع** . لكن لنعد الى المسألة ، على ان اقول لك يا سيدي انه بداء يستيقظ في انسان اخر ، افضل . بالمناسبة هل .. انتما عازمان نهائيا ؟

البدين ـ (**بنفاذ صبر**) سيدي !

الصغير ـ كلا ، كلا ، بالتاكيد ! طيب عم كنت اتكلم ؟ اها ، عن انسان اخر ، افضل . وفي آخر الامر يختلف تماما حين اصبح ماكولا كضحية عادية للقهر والارغام وليس كانسان اخر ، افضل وبدافع التضحية الخاصة .. بعبارة اخرى ان تكون ماكولا نتيجة الرضى الداخلي ، سوية مع الدوافع النبيلة . هل تقسم يا سيدي بانه قر العزم ؟

البدين ـ كلمة شرف .

الصغير ـ ها ، لا بأس ! . اذن ... قلت ؟ اها . اذن هذا الشيء يعطى القناعة والشعور بالحرية والسهولة في التصرف ...

البدين ـ واخيرا اصبحت عاقلا يا سيدي . (**الى المتوسط**) ايها السيد الزميل اعطنى الصابون .

الصغير ـ (**باندفاع**) ارجو **ان لا تفكرا بأنني** مجرد خامة عاجزة . **لا احد يحب ذلك .**

البدين ـ كن واثقا سيدي **انا لا نعاملك بهذه** الصورة بل على العكس انك تبقى في معدتنا اي في ذاكرتنا كبطل ، كهيئة نزيهة منورة . اعتقد ان **هذه الساق اليسرى قد** مسحت بما فيه الكفاية .

الصغير (يزداد انفعاله وحماسه باستمرار) بالتاكيد هذا صحيح . اليمنى **نظيفة تماما ايضا** . المنشفة رجاء . وها انني اخرج من الماء .

البدين ـ اليمنى كلا . ينبغى غسلها **قليلا ...**

الصغير ـ كما ترغب .

البدين ـ اعتقد انها الان احسن .

الصغير ـ نعم . انا الاول كنت في اتخاذ **هذا** القرار العظيم وانا اول من نهض للتضحية **من اجل** الاخرين .

المتوسط ـ (**ينظر بعين فاحصة**) قليل من الصودا يفيد .

البدين ـ الصابون يزيل الاوساخ ايضا . يمكننا الانتظار قليلا .

الصغير ـ الانتظار ؟ في حين ان الزميلين جائعان؟! ابدا ! (**يحاول النهوض الا ان البدين يجلسه**) .

البدين ـ ما زالت هناك الساق اليمنى .

الصغير ـ الان حين ادركت الامر ، الساقان لا تلعبان اى دور بالنسبة لي . يمكنهما ان تكونا وسختين .

البدين ـ (**يقدم له المنشفة**) المنشفة وها اننا مستعدون . (**الصغير ينهض ويتوجه الى الوسط**) .

الصغير ـ ايها السيدان اشكركما . واخيرا اصبحت انسانا كاملا . لقد عثرت على نفسى ، على المثل العليا التي كنت افتقدها .

البدين ـ لا داعى للشكر .

الصغير ـ انا صاحب كرامة . كيف يبدو الوضع النهائي ؟ نحن ثلاثة وواحد فقط ينقذ البقية . ارغب ايضا ان يكون مسموحا لى بالقاء كلمة قصيرة عن الحرية .

البدين ـ طويلة ؟

الصغير ـ كلا . بضع كلمات فقط .

البدين ـ تفضل .

الصغير ـ (**بسحب كرسيا ويقف عليه تماما مثلما كان الحال في البدء اثناء الاجتماع**) الحرية لا تعنى اى شيء . الحرية الحقيقية فقط تعنى شيئا . لماذا ؟ لانها حقيقية اذن فهي افضل . ازاء ذلك اين يمكن البحث عن الحرية الحقيقية ؟ لنفكر منطقيا . اذا كانت الحرية الحقيقية ليست شبيهة بالحرية العادية اذن اين الحرية الحقيقية ؟ هذا امر واضح . الحرية الحقيقية هناك حيث لا توجد الحرية العادية .

المتوسط ـ يا رئيس . اين الملح ؟

البدين ـ بدون مضايقة ! في مثل هذه اللحظة... (**يهمس**) في قعر الصندوق .

الصغير ـ لذلك بالضبط .. (**المتوسط يتوجه الى الصندوق ويبحث فيه . يعود بسرعة الى البدين**).

الصغير ـ .. لذلك بالضبط .. (**يكرر هذه العبارة كاسطوانه معطوبة لكن بدون رتابة بل يقولها كل مرة بلهجة من يبحث بيأس عن القول الصحيح**)

المتوسط ـ (**منفعلا ، يهمس لكن بوضوح**) يا رئيس . لقد عثرت على لحم العجل مع الحمص !

البدين ـ اششش ، اخفيه فورا .

الصغير ـ لذلك بالضبط ..

المتوسط ـ الحق يقال ، انا افضل الحمص . هل عرفت قبلها يا رئيس بذلك ؟

البدين ـ لكن انا لا افضل الحمص . وفي الاخير ..

الصغير ـ لذلك بالضبط ..

المتوسط ـ ماذا تعنى (**وفي الاخير**) ؟

البدين ـ (**يشير الى الصغير**) الا ترى يا سيدي بانه اصبح سعيدا ؟

(ستار)

ـ وارشو ـ

حوار مع الشاعر

محمود صبح

اعداد . فاطمة النداف

.. ولست بقارىء
قرأت بعينيك حلم الشواطىء
وكنا ننام بقاع البحور
تلمظت طعم الرماد الاخير
وخفت حرق شفاه الموانى
.. ولست بقارىء

ـ د . محمود صبح ـ

س ـ دكتور محمود .. وجود الانسان في صميمه وجود « شعري » وبما ان اللغة هي أخطر مقتنيات الشعر ـ قد أعطيت للانسان كي يؤكد ما شأنه أن يكون بتعبير هيدجر فهل استطاع شاعرنا العربي المعاصر أن يحسن استخدامها للتعبير الحي عن ارهاصاته ومدركاته ؟

ج ـ ان اللغة في حد ذاتها لغة متجددة بمعنى انه ليس هناك لغة جامدة استاتيكية .. فلا بد اذن من معرفة قوانين هذه اللغة لكي يعمل الانسان على تطويرها ، بالنسبة للشعر العربي المعاصر أظن أنه ما زالت محاولات التجديد ضمن اللغة محدودة وغير ناجحة . فنحن نجد أن الشعراء العرب المعاصرين على نوعين : النوع الاول هم الذين تحنطوا داخل اللغة ونستطيع أن ندعوهم باتباع مدرسة التقليديين مع بعض الاستثناءات الخاصة، ولكن هذه الاستثناءات الخاصة لم تستطع تجاوز ما أعطانا اياه الشعراء العرب القدامى . والنوع الثاني هم الذين لم يتحنطوا باللغة وكذلك لم يفهموا دقائق اللغة . فالمطلوب اذن هو فهم دقائق اللغة ومعرفة قوانين هذه اللغة ومحاولة تطويرها وحتى تجاوزها .

● **نحن نعرف ان لغتنا ممتدة وثرية وتكاد تكون أغنى اللغات فما هي معوقات الشاعر اذن ؟**

ـ ان لغتنا لا شك هي لغة ثرية من عدة نواح : من ناحية التعابير .. والالفاظ وهناك ايضا الايقاع ـ الجرس الموسيقي ـ لكن الذي اريد ان أعنيه بكلامي هو انه حتى هذه اللغة الثرية لابد من اثرائها من جديد ولكي تثرى من جديد وتستمر عملية التفاعل بين الانسان الناطق واللغة المنطوقة .. لابد لهذا الناطق من أن يعمل على اغناء المنطوق ولابد كذلك من تطويع هذه اللغة لمتطلبات العصر دون ان يجرنا هذا الى العامية .. وكما يلاحظ اننا نعاني من مشكلة الازدواجية في اللغة .. على الشاعر ان ينطق لغة يومية عادية وبما ان اللغة العادية هي عامية وبما أن لغة الكتابة هي الفصحى فبالتالي هناك أزمة ازدواجية .. والذي اقترحه أن على الشاعر اضافة الى معرفته بقوانين اللغة الفصحى والاطلاع على دقائقها .. ان عليه ان يستخلص من اللغة العامية ماهو عربي أصيل .. هناك تعابير عامية حتى في البلدان المستعمرة الى عهد قريب بعض التعابير الشعبية الرائعة ، يمكن أن يستخدمها الشاعر في شعره لكي يعبر عن تجربة معينة مثلا : في الجزائر « والله نشفني » بمعنى احزنني .. يمكن أن يستخدمها شاعر عندما يعبر عن الحزن .. تعبير شفني هو جاهلي واسلامي ولم تعد تستعمل كلمة شفني الوجد أو شفني الحزن الا عند بعض الشعراء العباسيين وبالتالي هذه الكلمة طالما امتدت حياتها الى الوقت المعاصر وتستعمل في التعبير العامي يمكن استخدامها في الشعر ..

اضافة الى هذا هناك الترتيب اللغوي مثلا الفعل والفاعل والمفعول به .. هل استطاع الشاعر أن يعطينا نوعا من الترتيب الآخر لكي يعبر عن نفسيته في فترة معينة ؟ ! .. ان الفعل حركة والفاعل دلالة على الفعل فاذا كانت الأهمية النفسية تعطى للفعل فعلى الشاعر ان يؤكد عليه واذا كانت الأهمية للمفعول به عليه أن يهتم بوجوده واذا كانت الأهمية للفاعل عليه أن يحركه بما يتفق وفاعليته .. بما أن الشاعر يرمي الى التعبير الدقيق عن مشاعره فاستخدام مثل هذه الاشياء: فعل وفاعل ومفعول

به هو المقصود بالتجديد ، وهناك اشياء معينة ثابتة نستخدمها في ترتيبات أخرى .. مثلا في الشعر العربي القديم كان هناك ما يسمى بالجملة المعترضة او الكلمة المعترضة بين الصفة والموصوف ... أو احيانا التناسق الموسيقي في اللغة تجعل الشاعر يجر صفة في حين يجب أن تكون مرفوعة .. فمن يتجرأ على هذا ؟ .. انه الشاعر ..وكيف له أن يتجرا على هذا ؟ عليه ان يكون متقنا لهذه اللغة ممتلكا لناحيتها وأن يكون معايشا لعصره وبالتالي يستطيع ان يقلبها كالأرض الخصبة يحاول من داخلها ان يجددها .. هذا الذي أعنيه بالتجديد ..

فاذا درسنا الشعر العربي المعاصر خاصة الشعر الحر او المرسل نجد هناك تعابير ثابتة ومتداولة بين كل الشعراء بحيث اننا لو حذفنا اسم الشاعر وتوقيعه لم نعرف لمن هذه القصيدة !! على حين اننا نعرف عن طريق الاسلوب شخصية الشاعر .. فقصائد ابو تمام يمكن فصلها وتمييزها عن قصائد البحتري والمتنبي ..

● **تعني بذلك انه يجب أن يكون لكل شاعر لغته الخاصة والمتفردة ..**

— اللغة العربية واحدة ولكن لغة الشاعر متفردة لأنه خالقها .. وبالتالي الآن اذا حذفنا اسماء الشعراء لم نعد نتمكن من معرفة اسم الشاعر لان الاسلوب واحد ومتشابه .. فلماذا اصبح يردد بعضهم البعض ؟! .. اذكر مرة في حديث مع بدر شاكر السياب في دمشق انه قال : لا يؤخذ على الشعر التقليدي بانه ذو قافية واحدة في القصيدة .. بل يؤخذ عليه صفاته المكررة ..
اذن لا شك أن هناك حركة تجديد في الصفات ..

● **هذا يقودنا الى ما حاوله ابو نؤاس قديما من حيث التجديد في الصفات**

— **والقضية عنده ليست قضية لغوية بحتة بقدر ما هي محاولة للتجديد في الشكل والمضمون ــ لكنه فشل من حيث الشكل ومن حيث المضمون ..**

— فعلا هناك علاقة جدلية ما بين الشكل والمضمون .. وعند ما يأتي شاعر ليستخلص تعابير جديدة وعصرية دون أن يستدرك المضمون فانه يقع في الشكلية ..

● **ايضا يذكرنا هذا بمحاولة ابي تمام حين لجأ الى الاغراب اللغوي ؟**

— ابو تمام حاول أن يعبر عن معاني جديدة ويتوقف عند تعابير غريبة للتعبير عن افكار جديدة فوقع بالغموض .. نرجع الى موضوع اللغة .. اللغة كما يقول ابن خلدون : هي اداة للتعبير .. فبالتالي هذه الأداة علينا ان نعرف كيف نستخدمها . اذا اضفنا الى هذا ما يقوله ابن جني : بأنه ليست هناك لغة عامة بمعنى انه ليس هناك ترتيب لغوي مجمد ومحدد .. استطيع أن اعبر عن نفسي كما أريد ..

معنى هذا أن اللغة في الوقت الذي هي أداة عامة اجتماعية للاستخدام هي لغة ذاتية فردية .. اذن بين اللغة ذاتها علاقة .. في الوقت الذي هي لغة مجموعة من الناس هي لغة فرد وبما ان هذا الفرد يتطور وهذا المجتمع يتطور معنى هذا ان اللغة تتطور .. فمن الذي يستطيع تطويرها ؟! العالم اللغوي يستطيع ان يطورها من خلال المصطلحات الجديدة والنحوي يحافظ على قانون اللغة الأصلية .. اذن فعلى الشاعر ان يخلق لغة جديدة متطورة دون ان تنفصل عن اللغة الأصلية فاذا انفصلت لم تعد هذه اللغة اداة .. انا اعبر عن أفكاري ومشاعري بلغة معينة حتى يفهمني الناس فاذا عبرت بلغة لا يفهمها الناس ابتعدت عنهم .. لكن علي ان اخلق لغة تفاهم جديدة .. أنا الخالق والناس يفهمون هذا الخلق هنا الصعوبة .. فأين ذلك الشاعر العظيم بهذا المعنى .. بلغته الجديدة ؟! قد يمر قرن ولا نجده .. وهذه مشكلة في اللغات الأخرى كذلك وليست مشكلة اللغة العربية وحدها .. نجد مثلا حاليا مئة شاعر عربي لكن اي شاعر من هؤلاء هو المجدد والمتفرد ومن هو الذي يخلق لنا لغة الزمن القادم ؟ ! في اعتقادي انه لا يوجد ..

● **هل استطعت كشاعر عربي يكتب الشعر باللغة الأسبانية أن تنسف المسافات القائمة ما بين اللغة كحقيقة دخيلة وليست أصيلة وما بين رؤياك الشعرية كعربي من حيث أن الشعر الآن اذا ماقورن بالفكر وجدناه يقوم في خدمة اللغة ؟!**

— السؤال ذو شقين : الشق الأول هو موضوع اللغة الاسبانية وهي لغة دخيلة وليست اللغة الأم : يرجع هذا لكوني عربيا ومتخصصا باللغة العربية وبدأت بكتابة الشعر العمودي كان من الصعب علي ان أجد ضمن لغتي . هذه الصعوبة جاءت من أن اللغة العربية لها في انفسنا قداسة .. وكل شيء مقدس لا يمكن مسه واعتقد ان هذا هو السبب الرئيسي الذي جعلني أكتب باللغة الأسبانية فكان هناك في تجربتي الشعرية باللغة الأسبانية محظور أو خوف آخر هو أن هذه التعابير اللغوية وهذه الاستعمالات الجديدة التي انظم بها الشعر باللغة الاسبانية قد تكون عيبا أؤاخذ عليه ... وفعلا عندما تقدمت لأول مرة للمسابقة الشعرية باللغة الأسبانية عام ١٩٧٥ كانت اللجنة مؤلفة من ثلاثة اقسام .. لجنة الشعراء التي تقدم اليها كل الدواوين الشعرية دون ذكر أسماء أصحابها حيث تقوم اللجنة بتقييم الشعر دون معرفة صاحبه .. لم اكن اخشى الشعراء لأني على ثقة بان تعابيري سترضي الشعراء .

ولم اكن اخشى النقاد لانهم يقيمون الشاعر من حيث مدى اطلاعه على الثقافة العصرية ومدى اطلاعه على حركة الشعر العالمية .. هذا لم اكن اخشاه وانما كنت

اخشى اللجنة التي تهتم بالتقييم اللغوي وهذا ما فوجئت به حين نال شعري استحسانهم وقدموا تقريرا يمتدحون التجديد في اللغة وعندما سئلت : كيف استطعت ان تجدد في لغة غير لغتك اجبتهم : ذلك لاني لم اكن ارهبها .. اذن لكي نستطيع ان نجدد في لغة ما علينا الا نرهبها أنا اعترف بأني ارهب اللغة العربية .. هذا هو احد اسباب كتابتي باللغة الاسبانية والتي هي دخيلة كما قلت في سؤالك .. لا شك ان هناك اللغة الأم العربية .. واللغة الدخيلة الأسبانية والتي اقتحمتها كمثل العاشق عندما يقف امام المحبوبة وهو يرتجف لانه يقدسها اما اذا صادف فتاة اخرى فانه يتجرا عليها لذلك اقول بأني احب لغتي العربية واقدسها لذلك لم استطع مساس هذه القدسية ولا استطيع الجراة معها ..

اما اللغة الاسبانية فقد تعلمتها ,وبالتالي استطيع ان اتعامل معها بجراة وأستطيع ان امرنها كالصلصال ان أخلق منها الذي اريد ولكن مائي الذي اخرج به هذا الصلصال هو ماء عربي أصيل بمعنى ان البعد الشعري هو بعد عربي

● **اذن ما يلزم الشعر هو نسف الخوف والرهبة من مادة الشعر ..**

— اجل .. المتنبي مثلا كان يشعر بأنه اقوى من اللغة وانه قد امتلكها لذلك جاءت لغته الشعرية متجددة ومشرقة .. لا بد من معرفة الشاعر الصميمةللغة حتى يتفاعل معها هذا هو احد الاسباب الرئيسية التي جعلتني اكتب الشعر بالأسبانية واستطعت ان أتفاعل مع البيئة في كل شيء في العادات والتقاليد، والرقص ،الغناء الخ .. استطعت أن استنبط من هذه البيئة أشعاري وكثيرا ما كنت اذهب مع الرعاة في رحلاتهم أشاركهم كل طقوسهم .. بمعنى اني اعيش الحياة الأسبانية بكل ابعادها وبما اني مقيم هناك استطعت ان اكون واحدا منهم وبالتالي اعبر عنهم بلغتهم ,وبما اني عربي فلسطيني انقل قضيتي شعرا ونثرا .. وأشعر بأني لو كتبت الشعر باللغة العربية لن يفهمني الناس هناك .. فلماذا لا اكتب بلغتهم وبالتالي استطيع نقل قضيتي كاملة الى اذهان الناس أعبر عن احاسيس ومشاعر قومي بلغتهم ..

● **هل يمكن ان تعطينا فكرة عن نظرة القارىء الغربي الى الشعر العربي المعاصر ؟**

— استطيع ان اتكلم ضمن الأجواء الأسبانية .. لا شك بان نقل التراث العربي الى اسبانيا كان محصورا بنقل التراث الاندلسي وهذا ما كان يقوم به المستشرقون الأسبان .. لكن بعد الستينات بدأ اهتمام لدى المستشرقين الأسبان الشباب بالادب العربي المعاصر .. فبعد رحيلي الى اسبانيا وبعد اطلاعي على حركة التأليف والترجمة عن العربية بدأت انقل قسما من الأدب العربي المعاصر الى الاسبانية فأصدرنا كتابا عن شعر المقاومة بالأسبانية وترجمنا لشعراء عرب آخرين مجموعات كثيرة وبعض القصاصين وحتىبعض الروايات والمسرحيات والتي كانت قائمة على الاختيار الملتزم ..

فما هو راي الأسبان فيما قمنا به ... في الحقيقة ما عدا كتاب «شعراء المقاومة» لم يلق الصدى الذي توقعناه هناك عدة عوامل : اولا الجهات التي تنشر الكتب العربية هي جهات اختصاصية محدودة لا تستطيع ان تصل الى القارىء الأسباني بشكل عام .. ثانيا : ان الأسبان كجزء من العالم الأوربي يعتبرون أن العرب حضاريا ,وخاصة في مجال الشعر قد انتهوا بمعنى انه فقط في الشعر الكلاسيكي القديم كان هناك شعر عربي .. فكانت اهتماماتهم تنصب على القديم فأي كتاب عن شاعر عربي قديم يقبل عليه القارىء الأسباني اما الشعر الحديث فقد كان اعتقادهم أنه ليس هناك شيء جديد فيه وما هو الا عبارة عن تقليد لمسلكية الشعر الأوربي فلماذا لا يقرا الأدب الفرنسي او الروسي او الانكليزي بدلا من قراءة شعر مقلد ! .. كان علينا ان نعالج على تعريف القارىء الأسباني بأن لهذا الشاعر العربي المعاصر تجربته الخاصة وانه يستطيع أن يضيف الى الآداب العالمية شيئا جديدا فكانت هذه التجربة صعبة .. وانا عملت في عدة مجالات على ايصال هذا الى الجمهور الأسباني .. استطعنا بعد عدة تجارب أن نجعل القارىء الأسباني يقبل على الشعر العربي لكن أحب أن أقول مع احترامي للشعراء العرب انهم لم يستطيعوا ان يجعلوا شعرهم في مستوى عالمي ..

عندما نترجم الى العربية شاعرا غربيا نجد أن العرب يتقبلونه ليس لكونه غربيا بل لانه شاعر يمتلك البعد الانسانيللشعر ونادرا ما نجد شاعرا عربيا نستطيع ترجمة اعماله الى القارىء الغربي .. وذلك لانه كي نعلم مدى عظمة شاعر نستطيع أن نعرف هذا عن طريق الترجمة لأن كل الادوات الشكلية التزيينية والزخرفية تسقط عندالترجمة وتبقىالأشياء الجوهرية والأساسية فيشعره وقليل هو الشعر المعاصر الذي نقل عن طريق الترجمة الى لغات اخرى واحتفظ بجوهره ... هناك التكرار في بعض الالفاظ ,والتعابير هذا يسقط .. ثانيا عدم الوضوح في بنية القصيدة وافتقارها الى الوحدة العضوية .. فبالتالي عند الترجمة تظهر بشكل مغاير تماما .. واضرب مثلا عن نفسي احيانا تعجبني قصيدة عربية وأتأثر بروعة الزخارف والالاعيب اللغوية وعند ترجمتها تفقد رونقها وبريقها فلا انشرها.. فقليلة هي القصائد العربية المترجمة التي تعجب القارىء الأسباني لكن هذه القصائد القليلة بدأت الآن تلقى صدى عند جمهور القراء الأسبان بمعنى انه لابد من تقسيم الموضوع الى ثلاث مراحل : المرحلة الأولى : الأدب العربي المترجم ما قبل الستينات وكانت فقط للأدب العربي القديم ، وكان فعلا ينال اعجابا كبيرا لدى القراء الأسبان لانه يحمل كل خصائص المبنى والمعنى

ولانه يحمل البعد الانساني المتبلور في التعبير عن المحلي ذلك لأننا نعلم ان الأدب العالمي هو الذي يعبر عن المحلية بأمانة وبشكل انساني ...

كتاب « دون كيشوت » مثلا هو قصة انسانية ومحلية في آن واحد لانه حدد وعبر عن منطقة في اسبانيا « لا مانشه » واصلها العربي « المنجه » بمعنى المفازة او الخلاء .. في تلك المنطقة حيث عاش البطل الخيالي دون كيشوت .. بما انهذه الرواية تعبر عن هذه المنطقة بالضبط ضمن الظروف المحيطة بها اصبحت انسانية .. لكي يصبح الشاعر انسانيا عليه ان يكون محليا حتى العظم ولكن ببعد انساني وبروح انسانية .

لماذا يعجب القارىء الاسباني بالادب العربي القديم كله سواء ما كان منه شعرا او نثرا ؟ .. لانه يحمل هويته الخاصة به ..

اللعب بالالفاظ لا يخلق لغة .. يجب أن تكون هناك قصائد .. القصيدة هي بيت القصيد بحيث تكون مركبة تركيبا عضويا متماسكا ..

● **الشاعر العربي يعاني من صراع ذي نقيضين حادين النماء دون نضوج ، والتجربة الزاخمة دون نماء وكلا الطرفين لم يستطع الافادة فما هي برايك المؤثرات الكامنة وراء هذا الاحباط ؟**

— هناك مرض يصيب كل فنان سواء اكان عربيا ام غير عربي هو حب الشهرة وهذا المرض يمر بمرحلتين : مرحلة البداية .. ومرحلة الانحدار .. المرحلة الأولى فيها يريد الفنان ان يعرف وبما انه يريد ان يعرف فبالتالي تهمه الشهرة ويهمل عملية اختمار التجربة ونضوجها .. هذه نقطة تسيء الى الشباب الطالع .. فاذا اصبح هذا الفنان معروفا يعطي فيشتهر عندها تقبل عليه دور النشر وتعقد لـه الندوات وتطلب منه المزيد .. تبدأ مرحلة الانهيار .. في هذه المرحلة يكتب الفنان ليثبت انه ما زال شاعرا عظيما وانه موجود ولكي يرضي هذه الصحف والاذاعات ... ومن هنا اذن النضوج الشعري ينحصر في فترة زمنية قصيرة جدا لذلك نجد معظم الشعر غير ناضج وهذا ينطبق على باقي الفنانين ..

فاذا اضفنا الى هذا أن الشاعر العربي يعتقد بان بأن الشعر هو التعبير عن لحظات وبالتالي لا تنضج تجربته انه مطالب بأن يحدث التأثير المستمر وليس الآني .. التأثير الآنى قد يحدث كثيرا ولكن التأثير المستمر نادر ..

وهناك في الشعر العربي مرض هو الشعر الذهني اي ان يتخيل الشاعر تجربة ذهنية فيكتب عنها دون ان يعيشها ، قد يعبر عنها بشكل جميل وقد تكون القصيدة ناجحة ظاهريا .. الشعر الذهني عليه أن يعيش التجربة .. ان يأتي شاعر مثلا ويكتب عن عمال المناجم دون ان يحيط بظروف حياتهم ذلك هو الادعاء .. وأيضا ليس مطالبا كي يكتب عنهم بصدق ان يعيش معهم دائما .. لكن لابد من معايشتهم ومعرفة مشاعرهم تجاهالحياة .. لا بد من التجربة والمعاناة ..

● **الشاعر العربي حاليا يعيش تجربة صعبة ضمن الظروف المحيطة بوطننا العربي ويمكن من خلال هذه التجربة انتخلق منه فنانا عظيما وانسانيا وان تجعل من شعره خالدا نتيجة التباين والمفارقات الحادة التي يواجهها .. فلماذا لم يستطع الافادة ؟**

— لنأخذ حياةشاعر يومية نجده يعيش أيامه مكررة.. يذهب يوميا الى نفس المقاهي ويقابل نفس المجموعة البشرية التي اعتاد رؤيتها ويتبادل نفس الأحاديث .. فهل لهذا الشاعر ان يعطي شيئا جديدا ؟! سيعطي نفس الشيء الذي اعطاه الآخرون .. حياته روتينية ومكررة ... هذه ليست تجربةشاعر على الاطلاق .

● **الفن الخلاق يتوقف على حصر الواقع ضمن فرضية ناضجة وفق تصور معين فهل استطعت كعربي ان توفق ما بين هذه الارضية وما بين وجودك كشاعر في مجتمع غربي ؟**

— اني أرفض ما يسمى بالجمودية .. انا قبل مجيئي الى بغداد لست أنا بعد ذهابي من بغداد .. انا في اسبانيا الآن لست من وصل اليها سابقا .. لا شك ان هناك عوامل كثيرة دخلت الى نفسي .. فبمدى ما استطعت ان اتلاءم مع هذا المحيط دون ان اسمح له بالسيطرة علي ؟! هذه لا شك تجربة حين اعيشها ... اتصور اني اعيش في اسبانيا واعيش نفس النمط الاسباني وفي نفس الوقت اشعر اني لست اسبانيا وفي الوقت ذاته أعرف ان علي أن اتلاءم مع البيئة الاسبانية ـ هذه الحساسية وهذا التناقض يولدان في نفسي شرارة فأعبر عنها في شعري وتلاحظ هذه الظاهرة في كتابتي بالأسبانية ... رؤيتي للعالم ابعادها عربية اسلامية واعني بالاسلامية « الروحية الشرقية » واحيا حياة أسبانية كاملة فالرؤيا باحتكاكها معالواقع المتناقض مئة بالمئة هي كالكهرباء موجب وسالب .. هناك علاقة ، هذه العلاقة ما كانت لتنشأ لو انني ما زالت أعيش في مجتمع عربي ولا استطعت تجديد نفسي.. شعري هو صراعي مع الواقع الذي أعيشه .. والآن اتساءل هل ابتلعني هذا الواقع وافقدني هويتي وابعادي في القضية ؟! ...

ان ما أفعله مع الأشياء هو انأتفاعل معها دون ان اتركها تسيطر علي ودون ان اترك الأنا تسيطر على هذه الأشياء انها علاقة تفاعل وانفعال وهي تجعلني في صيرورة وحركة دائمة .

محمد علي شمس الدين

لست جنوبياً الا بمقدار ما أقذف الجنوب في العالم

نشرت الاقلام في عددها السابع مقالة عن مجموعة الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين (غيم لاحلام الملك المخلوع) كتبها الشاعر كاظم جهاد وقد وصلنا منه الرد التالي على المقالة المذكورة :

اولا : الشاعر كاظم جهاد تتنوع مواهبه وتزداد موهبة جديدة. انه يكتب الشعر وفي الشعر وعن الشعراء. ولكنه الآن يواصل ارسال التقارير الثقافية من باريس الا ان هذه التقارير اصبحت شديدة التخصص، وتحمل رائحة خاصة فهي تلتقط أخبار الشعر اللبناني والشعراء اللبنانيين من هناك. نعم. كل ما تريدون معرفته من اخبار واشعار الشعراء اللبنانيين،المغمورين والمشهورين، والجنوبيين منهم بشكل خاص، تجدونه في رسائله.

ان ما دفعني الى كتابة هذه الكلمات، هو الموضوع الذي أرسله كاظم جهاد من باريس الى مجلة الاقلام هذا الموضوع، يدور حول نقطة هاجس لدى كاتب التقارير، يتفنن في ابرازها، ويحاول ان يغلف غرضه الحقيقي، بضباب من الكلام، وتفريعات من القول، لا تخفى هذا الفرض. وملخصه : ان محمد علي شمس الدين، رغم اصداره مجموعتين هما : قصائد مهربة الى حبيبتي آسيا، وغيم لاحلام الملك المخلوع، ورغم اشتراكه في العديد من اللقاءات الشعرية العربية، ورغم نشره لقصائده في معظم مجلات الوطن العربي، ورغم ان هناك من يحب شعره، ويحفظه، ويكتب عنه ... رغم كل ذلك، فانه ليس الاهم، وان غيره ممن لم نسمع بهم، اهم. لذا يخلط الشعراء الجنوبيين بغيرهم، خلطا عجيبا، ثم يدعي التنظير لهم ..

انني ما كنت لاجشم نفسي عناء الرد، فأعطي

بذلك للموضوع شيئا من الاهمية ، لولا سببان :

الاول : ان مجلة الاقلام هي التي حضنت تقارير كاظم . وهي مجلة جادة .

الثاني : رغبتي في ابداء راي مسؤول حول ظاهرة (الشعر الجنوبي) التي كثر الكلام حولها ، وعنها في الآونة الاخيرة ، علها تكون فصل الخطاب ، او فاتحة حقيقية لنقاش جدي حول هذه الظاهرة : وهذا هو الجانب المهم من كلامي .

ثانيا : عن جنوبية الشعر . ماذا يعني الجنوب بالنسبة لي ؟

سأحاول ان اقارب الاجابة ، بهـــذه الجملـــة الشعرية من قصيدة « أعمدة الريح » المنشـــورة في « قصائد مهربة الى حبيبتي آسيا » كمفتاح للتعامل مع الحالة الجنوبية ، اعني : مناقشتها وقبولها او رفضها أو تعديلها .

« قمر التبغ يدور / وانا الاخضر والمحترق الاخضر والموت يدور / سدي ... »

في هذه الجملة ، نجد حوارا بين ثلاثة ادوار : قمر التبغ ، والانا (الاخضر المحترق) ، والموت .

وهو حوار بين ثلاثة عوامل : المادة (مادة العيش الانتاج . التبغ) والانسان (الخائف ، أو المعرض للنار ، الاضطهاد) والاقنوم الثالث المرافق للتبغ والشاعر ، وهو الموت : سيد الحياة :

هذه الجملة الشعرية ، تطـــرح علينا ســـؤلا بسيطا : اذا كان هناك انسان يانع معرض للاحتراق . مزارع مادة انتاجه الرئيسية هي التبغ ، والموت يحاصره ويحاصرها معا . فأين هو ؟

هذه مقدمة أولى : نضعها جانبا ، ثم ننطلق منها الى مقدمة ثانية ، قد تحملها لنا الجملة الشعرية التالية: « سيدي / أعلم ان الارز للرب وأن الارض للتاجر والمنفى اقلبي .. » .

الانسان بـــذاته ، الذي عرضته الجملة الشعرية الاولى ، يعرف ان الارز للرب ، وان أبواب الآلهة مقفلة في وجهه ، وان التاجر سحب بساط الارض من تحت اقدامه ، فماذا يبقى له سوى المنفى ؟ .

هذا الانسان ببساطة ثانية ، هو انسان مظلوم ومنفي . وهذه مقدمة ثانية نضعها الى جانب الاولى لننطلق الى الثالثة :

« قيل يرتد الفتى ــ النهر ــ الاله / مثخنا بالماء محمولا على العشب المدمى / يدخل المسجد والمقهى وحانوت البغاء / ثم يلقى باعتراف القاتل المقتول اني / اخلع الماء الذي ينضح سما / فاعجنوا لحمي بلحم الفقراء/وادخلوا وانتشروا في جسدي .. »

انها حالة (الفتى ــ النهر ــ الاله) مانح الخصب، المتزج لحمه بلحم الانسان . هذا النهر يخلع ماءه ، لان هذا الماء ينضح سما . انـه يتمرد ، ويدعو الفقراء للالتحام به ، ووالانتشار في جسده .

السؤال : هل يمكن ان تؤدي هذه الحالات الثلاث ، انسان يحترق مع مصدر عيشه ، تقفل الالهة ابوابها في وجهه ، يسحب التاجر بساط الارض من تحت قدميه ، يرتد ، يرفض مع النهر ماءه الممزوج بالسم ، هل يمكن ان ترسم لنا ملامح انسان معين ضمن ظروف معيشية محددة ، على ارض محددة ، وفي مناخ سياسي واجتماعي محددين ؟ .

الاجابة الاولية : نعم . الانسان الجنوبي عموما . انه يخضع لمثل هذه الملامح . فالمجموعة البشرية في الجنوب اللبناني ، هي مجموعة مزارعين ، والليطاني هو شريانهم السائل ، والتبغ مادة انتاجهم الرئيسية . انه لون دمهم ، وهم وتر مشدود بين موتين : موت الداخل وموت الخارج . ثم يبدو أن قدرهم ان يخلعوا الماء الذي ينضح سما . ان يدخلوا في بوابة الوطن . لان المنفى لا يكون مقاما .

هذه بعض البذور التي بذرتها في ارض كلماتي الشعرية . لو اضفت اليها شيئا من الغناء ، او البكاء ، او اذان الفجر ، مقبولة ومرفوضة في الروح ، يطاردك بها تراثك ، يطاردك بها وجه ابيك « ... في اليوم السادس من حرب الايام تلمس وجهك في المرآة فتبصر وجه ابيك يطارده .. » لازداد تحديد الملامح . الا ان

هذه الملامح ، هل هي كلية ، ونهائية ؟ كلا . نستطيع أن نضيف اليها احساسا وجوديا ، عـدميا احيانا ، بالموت . أو بلا جدوى كل شيء : « يأتي من جهة البحر ومن جهة الصحراء / طفل بدم ابيض / بقنابل ضوء فوسفورية / بحمام او بطباشير / ويدون فوق اللاشيء هواجسه لا شيء » . ويطرح أسئلة . كأن يقول : «لماذا تموت العصافير مقتولة بالاغاني ؟ » أو انه يخترق العادي واليومي للبعيد ، يحاول أن يجتاز المؤقت ، وتتسع دائرة تعامله ، لكل شيء : يتعامل مع الصعاليك والانبياء والشياطين ، والعمال ، وهيغل والوردة وجبران والنبع والموت والحب والخيبة والذات واللذة ... ان دائرة الافق تتسع ، والقرية الصغيرة التي اسمها (بيت ياحون) تفترش الكون . والتبغ يعطي لونه لكل الاشياء ، لانه يلبس شاشة العين ، والليطاني يصبح مسيل كل الدماء والمياه . والاسئلة الصغيرة تكبر . وهكذا : اريد ان اقول : لست شاعرا جنوبيا الا بمقدار ما أستطيع ان اقذف الجنوب في العالم . بمعنى أن يتحدر الكائن من أصول محدودة في الزمان والمكان ، ولكن امكانيته تجعله ، في حدود خياله واحلامه ، أبعد من الرقعة الجغرافية ، أو الوقتية التي يتحدر منها .

وانني لا أستطيع ان اتصور شاعرا بلا أصول ، بمعنى (ظروف موضوعية وتاريخية لتكونه) لان ذلك مناف للطبيعة لكن أهمية الشاعر هي انه لا يتحدد باصوله ، بمعنى أن العلاقة بين هذين العاملين ، ليست علاقة آلية ، أو علاقة انعكاس شرطي بافلوفي Reflexeconditionné

فالعلاقة اكثر تعقيدا ، شبيهة ، على سبيل المثال ، بعـلاقة الزهرة بالضوء والتراب ، فالزهرة هي بنت الضوء والتراب ، الا انها ليست هما .. وهكذا ....

اريد أن اسجل انني الان أصبح لدي نفور نفسي وتلقائي من كلمة « شاعر جنوبي » لان ذلك يدفعني الى تقديم سلسلة من التبريرات والمرافعات تبعد عني مجموعة من الافتراضات ، أجدني بغنى عنها : افتراض أن أكون اقليميا ، اذ ربما يحلو للبعض ان يطلقوا تسمية شاعر شمالي ، أو شاعر المناطق الاستوائية ، أو شاعر الزلقا أو مرجعيون .. أو اي شاعر باتجاه الريح ، مثلا .

كما يفترض ذلك ربط الشعر بواقع سياسي وتاريخي محدد ربطا آليا . أو يفترض ادخالي بالمناسبة ، أو يفترض مقاربتي ومقارنتي بأشخاص وشعراء لا تربطني بهم اية صلة حقيقية ، كما تبعدني عن شعراء اجد نفسي قريبا منهم ، في نسب الشعر ، لا نسب الجغرافي ، كما تفتح بابا واسعا ، لبعض من يتصيد في المياه العكرة ، سواء أولئك الذين يحاولون أن يستروا عجزهم الابداعي بانتمائهم الى منطقة تحظى بالعطف لانها تحمل قضية ، فيأخذون من قضيتها غطاء لعجزهم ، وهم الان كثر ، واولئك الذين يحاولون أن يستروا حقدهم ، باتهامنا بالاقليمية ، أو الفئوية ، أو الوطنية المحدودة ... يبقى أن الشاعر الحقيقي ، هو الشاعر الذي ينطلق من الممكن الى الامكان . وينطلق من زمانه الى كل الازمان . وان جبران خليل جبران ، ليس شاعرا (بشريا) ولا شـاعرا شماليا ، انه الشاعر ، باطلاق ، وهذه هي أهميته .

— بيروت —

خضير عبدالامير

الملامح السياسية في حكايات الف ليلة وليلة

اعتمد مؤلف الكتاب السيد احمد محمد الشحاذ في دراسته عن الف ليلة وليلة القراءة المتأنية لقصص وحكايات الليالي واعتبرها نصوصا وشهودا ، واورد العدد القليل منها مورد الاستشهاد . اما الشيء الملفت للنظر حقا في طرح المفاهيم التي تخص الملامح السياسية العامة لهذه الحكايات فقد حققها استنادا للنصوص الكثيرة والمعتمدة في ملحق الكتاب او في دليل الصفحات مما اضفى طابع البحث والمواصلة على كل ما يتعلق او كل ما كتب او درس عن الليالي من مصادر قديمة ومراجع حديثة او رجوع الى المعاجم والقواميس والمجلات الدورية والجرائد بالاضافة الى المحاضرات والاطروحات والمخطوطات والمراجع الاجنبية .

من هذا الجرد نستدل على مدى الجهد الذي قدمه الشحاذ في بحثه الذي قدمه لنيل الماجستير والذي اصدرته وزارة الثقافة والفنون في القطر العراقي

يقول المؤلف : ان هذا البحث يتخصص في ملامح القصص السياسية . ويقصد بها قصص الف ليلة وليلة « حيث انها حكايات تضم تقريبا كل شيء وتتحدث عن كل شيء » والقارىء العربي يعرف كتاب الف ليلة وليلة على انه مجرد حكايات تروى على لسان شهرزاد لزوجها شهريار سواء كانت تروى تلفيقا ومشافهة على لسانها او استعانة باخبار الخلفاء والملوك والرواة والمتحدثين والعامة متوصلة الى الحكمة والمعرفة والصدق ، او الفضح والتلفيق والتزوير والكذب ، او التروي وعمل المعروف ، الى جانب المجازفة والمغامرة الشيقة عامدة الى التشويق في الطرح متوصلة الى نهاية خيّرة تقود بها زوجها شهريار الى مرافىء امينة مبتعدة به عن قتل النساء ، وهو يعرف ان حكايات السندباد البحري وحاسب كريم الدين ، وحكاية مدينة النحاس ، وحكاية هرون الرشيد مع البنت العربية ، وحكاية جودر بن التاجر عمر واخويه ، وما حكاه الاصمعي لهرون الرشيد عن بعض اخبار النساء واشعارهن ، والعلاقات المتشابكة والمتحابة احيانا بين الجن والانس كما في حكاية : في شأن الجن والشياطين المسجونين في القماقم من عهد سليمان بن داود عليهما السلام واللقاء الذي كان يتم دائما بين الفقراء والاغنياء كما في قصة السندباد والهندباد الحمال وما كان يقدمه الشطار والعيارون من مهارة وحذق في سبك الاحداث وقيادتها والوقائع والخوض فيها او التي يتحركون ضمن واقعها اضافة الى اخبار الجواري والفواني وسرد الحكمة للتوصل الى فعل الخير وطرد الشر . وان سبب انتشار حكايات الف ليلة وليلة على صعيد الشعب العربي هو ان بعض المكتبات في الوطن العربي عمدت وفي اعوام الثلاثينات والاربعينات والخمسينات الى فصل واستلال قصص من مجلدات الف ليلة وليلة وطبعها بصورة منفردة وهذا ما حصل في قصص الحسن البصري والحمال والسبع بنات وقمر

الزمان ابن التاجر عبدالرحمن وتودد الجارية ومريم الزنارية ، وقمر الزمان ومحبوبته بدور ، وعجيب وغريب ، واحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وغيرها من القصص التي تنفذ ويعاد طبعها مرارا وتكرارا .

يقول : نكيتا اليسيف في مقالته في مجلة مجمع اللغة العربية الصادر في دمشق عام ١٩٧٢ :

لقد مل الناس من الجدال في ادب اللاتين واليونان فجاء كتاب الف ليلة وليلة بعنصر جديد للمؤلفين بالقصص فوقفت الخواطر على الخيال وعلى الصور التي يرتبط بها الامر الواقع بالامر الخارق .

ثم يقول : وهو موسوعة شعبية من حكايات هادفة لمضامين ذات اثر نفسي في توجيه ثقافي ملون . وحينما نطلع على آراء كثيرة من قول : انه كتاب مترجم عن الهندية والفارسية والرومية كقول المسعودي مثلا وابن النديم الى قول آخر مناقض له . ولكننا نقول مع د . مصطفى الشكعة في كتابه الادب في موكب الحضارة الاسلامية :

الى ان هذه المجموعة الخالدة لم ينشئها اديب بعينه وانما انشأتها الاجيال المتتابعة حتى انتهت الى هذه الصورة الرائعة من الامتاع بحيث لم يقف الامر بها عند حدود الزمان والمكان واللغة .

هذا بعض ما قيل في كتاب الف ليلة وليلة وبعض ما يشتمل عليه من حكايات آثرة ومؤثرة وربما يتصاعد سؤال ، هل استطعنا ان نقرا كتاب الليالي قراءة دارسة متفحصة وجديدة وبكونه منبعا اصيلا للحكايات لا غنى لاي قاص واديب عنه ؟ الجواب : كلا .

لقد اعتبرنا الكتاب ضربا من الاساطير والخرافات والحكايات التي لا تحمل سوى المتعة الآنية الساذجة وتركنا الكتاب دون دراسة بعكس الادباء والشعراء والقصاصين في الغرب حيث استفادوا جميعا منه في بداية حياتهم الادبية وحتى توجههم القصصي والروائي

لقد قسم المؤلف السيد احمد محمد الشحاذ كتابه فيدراسة الحكايات الى بابين :

الباب الاول : يتعلق بقضايا الخلافة الاسلامية منذ الراشدين الى الخلافة العباسية وعصر المماليك . ومن هنا تأتي اهمية الحكاية السياسية مع الخليفة والحاكم والموقف منه ومن الوزير والوالي والحاجب ثم الاشارة الى الملوك والحكام من غير الخلفاء والذين تربطهم علاقات بالخلافة وهذه كلها تخضع لمراسيم اجتماعية وخطب سياسية ومراسلات وغيرها حيث تناولها المؤلف في **الباب الثاني** كما جاء ذكر الزهد والدين والعدالة والقضاة والجند والارتباط الكلي بالدولة . كما هناك اشارات الى مغزى الحكايات التي تتحدث عن العامة من الناس .

ولو حاولنا ان نحدد اكثر فأننا نتوصل الى ان صور الليالي التي جاءت في هذه الابواب والفصول استطاع المؤلف ان يتوصل اليها عن طريق الاشارات والمدلولات والاستشهادات المجمعة والمروية حيث مراقبة الرعية ، والاجتهاد في عمل الخير ، اي خلق صورة صادقة ومتواضعة عن وضع الخليفة تجاه الرعية وكيفية تعريفه للامور مع رعيته او بواسطة عماله على الاقاليم كما ورد في خلافة الراشدين .

وحينما يتناول المؤلف الحكايات الخاصة بالخلافة الاموية فانه يأخذ وضعها كما طرحتها الحكايات من كون اشهر خليفة او اكثرهم زهدا او اصلحهم للامة هو الذي تحصل له علاقات واسعة بحيث تروى عنه الحكايات ويتواتر اسمه على كل لسان . فأخبار معاوية او عبدالملك ، او هشام او عمر بن عبدالعزيز كما جاءت في حكاية هند بنت النعمان .

اما للخلافة العباسية فيفرد المؤلف قسما خاصا وكما قرانا في الحكايات ، ان الخلافة العباسية كانت المضمون العام لحكايات الف ليلة وليلة ابتداءا من هرون الرشيد وانتهاءا بالمنتصر مرورا بجولات الرشيد ليلا وتعرفه على غرائب الاحداث ومشاهداته لكثير من القضايا الخافية عليه واطلاعه على اسرار البيوتات الكبيرة والتي تتصل حكاياتها بغرائب العادات الاجتماعية بما فيها احداث العشاق والوفاء والتضحية ، كما كانت كلها ترمز الى الوضع السياسي من اتصال الافرنج والروم الى المكاتبات بين الدول والاجماع على هيبة الخلافة العباسية . اما الفصول الاخرى الخاصة بالوزراء والولاة والحجاب فانها تكشف واقع هؤلاء وكيفية عيشهم ضمن ظروف وصور متناقضة . فهم اقوياء مع قوة الدولة والعصر وضعفاء مع ضعف الدولة

ويشير الفصل الثالث واقسامه الاربعة الى صفات الملك والحاكم الخلقية والفكرية ولياقته للحكم . ومثلما اختصت الحكايات بالبشر والانس كذلك اختصت بالجن والحيوانات واعطت مكانا وصفة للحكم والتنظيم لكل من هذه الكائنات وصولا الى اعطاء صفة للمكان والزمان لكي تكتمل العناصر الخاصة بالحكاية .

وتشير هذه الاقسام الى شخص الملك او الحاكم والى صفة حكمه العامة وعلاقة كل ذلك بالناس والدولة والمجتمع وقد كنت اتمنى ان يشخص المؤلف مثل هذه النماذج من خلال طرح اسم الحكاية ، فهو قد فعل في القليل من الاستشهادات وهذا ما يعزز راي المؤلف عند

كما يشير المؤلف الى مصادر طرحت بخصوص النساء في حكايات الف ليلة وليلة حيث يشير اليهن بكونهن ملكات وحاكمات ، ومع ذلك فانهن قلدن الرجال وفكرن بانفسهن كنساء لم يتخلين عن انوثتهن ، واعطى لنا امثلة عن الملكة (بدور) والملكة (حياة) وما فعلتاه

بقمر الزمان وكذلك (مريم الزنارية) والملكة (ابريزة) وعلاقاتهن المشينة .

واود ان اشير الى ان هناك حكايات عن مكر النساء ويقابلها عن مكر الرجال ايضا مثل حكاية حسن شومان ودليلة . اي تشير الحكايات الى صنف آخر يمتاز بالتقوى والعلم والهمة والجراة والشجاعة .

اما في فصل العروبة والشعوبية في الف ليلة وليلة فقد حاول المؤلف جاهدا ان يشير الى المصادر التي تشير الى عروبة الحكايات والى وجودها في زمن ملتصق بحياة يعرفها قارىء التاريخ ويستطيع ان يشير اليها من خلال الاحداث والصور الاجتماعية واللغة والاسماء المتعلقة بالاماكن والشخوص والاديان وهذه كلها هي « نتيجة لقريحة شعبنا ، وفيض ملكات الموهوبين من الناطقين بالعربية » .

كما يقدم صورا من حكايات يتواجد فيها الصراع بين المحوس والمسلمين كما في قصة حسن البصري وقمر الزمان وقصة عجيب وغريب وسهيم الليل والحروب التي خاضوها .

القارىء للحكايات .

كما يشير المؤلف الى عروبة الف ليلة وليلة من خلال المواقف القصصية الكثيرة التي تمجد الشهامة العربية وتشير الى حاتم الطائي ومعن بن زائدة الشيباني ومواقف عمر بن الخطاب وابو ذر الغفاري والى المكان كالصحراء العربية والعراق وسوريا ومصر وغيرها من الحواضر والمدن العربية .

وهكذا استطاعت هذه الحكايات ان تقدم ظواهر الحياة الدنيوية كاملة ثم اشار مؤلف الكتاب فصلا وفقرة فقرة متوصلا الى النواهي عن المنكر والادبان ونشر الفضيلة ونبذ الرذيلة وتعظيم الاسلام وكيف ان الخروج عن الطاعة الدنيوية يؤدي الى الهلاك وذلك كله ضمن صور اجتماعية ونفسية وحسية واسعة . فاذا اردنا ان نتناول الكتاب فقرة فقرة فاننا حتما سنقع على شيء من التكرار وذلك لان الفقرات ترتبط مع بعضها ثم تنطرح مجددا وفق رؤية جديدة وسعة في التوصل والاستنتاج وهذا يشمل لا ناحية او رؤية سياسية فقط وانما يتناول جميع نواحي الحياة الاجتماعية وصور الحياة العامة .

ثمة استنتاجات بسيطة اود ان اشير اليها منها اعتماد المؤلف على نصوص نقدية ومصادر تاريخية بحثية اكثر مما اعتمد على المصدر الاصلي (الف ليلة وليلة) بحيث يسرد رأيا او يثبته لكاتب ما او دارس يكون مغايرا لما تطرحه الحكايات في الاصل او حتى مغايرا لما تطرحه المفاهيم الواقعية الحاضرة ثم يقف منها موقف المسلّم بحيث يشير اليه فقط دون ان يبدي رايا معينا مثل قول اريك بارنو في كتابه ، الاتصال بالجماهير .

(ان اكتساب الجماهير الضخمة لا يتم الا عن طريق السطحية والتفاهة) .

وهذا ما يحدث في اسلوب حكايات الف ليلة وليلة ، حيث كان الهدف واضحا الا وهو اكتساب الجماهير .

او الاشارة الى راي الفيلسوف الفرنسي (دريدرد) ١٧١٣ ــ ١٧٨٤ الذي شن هجوما عنيفا على الروايات التاريخية التي تحاول عرض صور التاريخ باطر ادبية بقوله : (انكم تخدعون الجهال وتبعثون الاشمئزاز في نفوس المثقفين ، انكم تفسدون التاريخ بهذه الخيالات والاوهام كما انكم تفسدون هذه الخيالات بالتاريخ) .

وهذا راي قابل للمناقشة وليس مسلمة . فهناك من يعتقد ان الرواية التاريخية الحديثة هي اعادة جديدة لكتابة التاريخ وتقريب منظورة ووقائعه لاذهان الجماهير .

ثم ان كثرة الاعتماد على النصوص اوقعت السيد احمد محمد الشحاذ بدوامة الاعتماد على راي الاخرين ولم نخرج براي للمؤلف الا في حالات قليلة . ومع هذا فان بحث وجمع وقراءة مصادر متعددة والاطلاع على ما قدمه البعض من دراسات ومقالات ومحاضرات ثم الانتفاع بكل هذا واخراجه الى حيز الوجود بحثا جديدا في مادته وموضوعه امر له اهميته بكونه اضافة جديدة للمكتبة العربية ، واشارة مضيئة لطريق الدارس والقارىء لحكايات واقاصيص الف ليلة وليلة .

مسلم الجابري

السياب

الخليج والنهر



١ ـ منشورات : (سندباد)

درجت منشورات (**سندباد**) أن تقدم لقراء الفرنسية سلاسل ثقافية منها ما يتعلق بالشرق وحضارته والثقافة السائدة في أوساطه كما لها خدمات ثقافية أخرى منها سلسلة : (**المكتبة العربية**) التي صدر فيها ما يقارب العشرين كتابا في القصة العربية . والسياسة والاجتماع واعمال اخرى لكتاب مغاربة واجانب تتعلق بالقضية العربية .

وقد صدر أخيرا في (**المكتبة العربية**) مجموعة من القصائد المختارة التي كتبها المرحوم **السياب** في فترات مختلفة من حياته الادبية : وصدرت له في مجموعات شعرية متعددة ، وقد اختارها الدكتور اندية مايكل تحت عنوان : (السياب : الخليج والنهر) Sayyâb le Golf et le fleuve

اما الدكتور **اندريه مايكل** فهو أستاذ فرنسي ، روائي وباحث معدود ومؤلف عن الاسلام ، وفي قسم شؤون الجغرافيا البشرية للعالم الاسلامي ، ومترجم اهم النصوص العربية . يرى **أن السياب هو : الصوت الشعري العظيم في العراق والعالم العربي المعاصر** ويرى في الشعر بصورة عامة : **ان الشاعر لن يكون مبدعا عظيما حتى يقرا ويتمثل الشعراء العظام** وهذا ما توفر لشاعرنا **بدر شاكر السياب** الذي قرا عظماء الشعر العربي وفي الشعر العالمي فاصبح المبدع العظيم بالنسبة للشعر العربي **الحديث** .

٢ ـ المجرى والمصب

من المنبع الى المصب « **الخليج** » يمتد المجرى : (**النهر**) الذي تغتسل به حياة السياب الزاخرة بالوجد والشاعرية والالام . كان الشاعر كلما اراد أن يتجدد او يغتسل من جديد من ركامات الحياة الرتيبة في الجنوب يكتب (القصيدة) وان كتابة القصيدة هذه تعني أن حالة انتهت وشكلا انهار وبعدا جديدا انداح امامه وأن فراغا امتلأ ، هكذا كان السياب يبدع طريقة للحياة جديدة قد يناقض بها ما حوله . ولا شك ان في معاناة عالم تهدم وآخر ينبثق مخاضات وفواجع اليمة هذه الفواجع التي تحملها السياب كانت النغمة الاساس في المقدمة التي كتبها المترجم لمجموعة (الخليج والنهر) يقول : « **ارهقته الحياة بملاحقتها من اعالى المجرى حتى المصب ، ولم يكن لدى الشاعر فردوس يستحضره اكثر من . الشاعرية استدعاء صورة الماضي: ذكرى الام التي هي : القرية والدار والنهر ، الجداول النخيل الاطفال الفتيان والصبايا في تلك الحقول ، وبين الزهور ذلك هو عالم السعادة الا أنه مفقود ، ذلك العالم ضاع بسبب غلطة المدينة الوحش المفترس والنافذة للفساد والانحلال والتسكع والتشرد والجمود ، تلك هي صور الصحة والمرض الا أن السياب المطارد حتى الوسواس والذي يخوض تلك المعركة الداخلية الليلية لم يبق لديه الا الاستغراق في المقاومة بذلك الفردوس الذي هو اكبر من ارضه وامه ، من اجل التغيير والانتظار الابدي لطبيعة (بويب) المنافس مع جيكور الاسس المزدرعة فهي منبع الخصب وحياة السعادة والاستقرار كان سريعا ومبكرا تجاوز المحيط المقدس ، التعاسة متقحمة ، المطر على مياه الخليج ثم الفيضان الغامر ،**

واخيرا مرهق هو الرفض لصورة التاريخ .

مطاردة الخلود بلا كلل ، بالايمان الذي منه (**جيكور**) لاستطاعة تقديم **صور ارضية انتهى** بالجواب الوحيد للابدية المكنة : هذا الذي لا يتعب تغير الى الاسوأ حركته الدؤوبة ادت الى الفساد ، حتى السعادة في الريف والاطفال تلك الاسطورة الكبيرة تغيرت الى نهاية قاتلة وتاكيدا على صوت انبثاق القدر المحتوم

لقد صارع بلا انقطاع البأساء والضفائن والاخرين. وعشتار الالهة الحسناء غيورة ومتشددة وباهظة من اجل الابد ، ومفتاله . الا ان المسيح ــ ايضا ــ هو خالد.

الغربة والقلق من اجل الاصلاح السياسي والاجتماعي في الوقت الذي تفقد فيه الامية سحرها يتحول السياب الى ازدهار جديد مقتلما من ذلك التكوين بدون فضيحة اكبر ، كانت الصورة : صراعات مستمرة وفقر في كل مكان تحرب ومثابرة على مسخ العالم ، في مكان تتكاثف فيه سحب مهينة للانسانية سوف لن تكون حقيقة ، الهياج والشغب وافلاس القاضي من الحجة الملموسة . الموجة تخطفه الى الابد ، من هم هؤلاء الذين يحاكونه هؤلاء الحرس المزيفون ! بينما العروبة وشاعريتها تتساءل : **من الذي سيناوب من اجل الحلم الغائب ؟!**

الا ان صوت **محمد العظيم** يختنق ، والحرب التخريبية معلنة على **الجزائر وفلسطين** الدائمة ، متى **تموت الشاعرية وتلك القافلة الطويلة لم تبلغ الهدف ؟!**

٣ ــ ويبقى الصوت

ورغم ذلك بقي للعرب ــ دون شك ــ اصوات ، بسبب تقدم الزمن واتساع الرؤية ، والصيغ الجديدة ، والسعي الى انهاض الشاعرية والذوق ، كل ذلك جعل لهم نصيبا في المجال العالمي ، بفعل ذلك التحري الذي له خصائص رشيقة جديرة بلغة مثل لغتهم .

ويبقى السياب هو المتقد بلغة يانعة ومن اجل الشاعرية خرج الى الشعر الاجنبي ، الانجليزي وعلى الاخص (اليوت) فقد مثله عند العرب وفي الشعر الحر، تميز بالطريقة ، والتوزيع الاكثر مرونة للبحور الكلاسيكية الا ان تركيب بعض الابيات يظل ثابتا باسلوب ينفي الاصرار المقنع بالبديل، بفعل الثبات في اللغة التي لا تسمح بالمغامرة في تعدد اللهجات والثبات ثانيا في الملكة الفطرية للصورة والوميض الحاد للفعل وموسيقى العروض القافية . على ان الكلمات التي ترجمت نقلت وتموضعت حسب جدول (**جاك بيرك**) كثيرة . وفق جدلية عدم التقبل (**الرفض**) **والامثلية**(١) idelism الناتجة عن الخيبة والتأرجح في القصد جعلته في حالة مرضية شديدة .

الحلم والخيبة والاحباط ، القديم الموغل في القدم وذكراه السحيقة والموقت الزائل الشمولية والتفرد الاستجابة الوحيدة لذلك : **المغامرة الشعرية** الحياة والرسالة الادبية سواء تماما ، والحداثة الغاية القصوى ، كتب السياب ذات مرة يقول الشاعر في هذا العصر القديس يوحنا حملق من اجل نظرة معروفة توقع في الخطيئة . سقطت السعادة في لحظة سريعة من عينيه ، واضمحلت من اجل يوم رائق يكون افقا للصفاء وفي مجد الرؤية العظيمة .

كلمة عن الترجمة

مرعب هو المشروع الذي يتخذ من الشعر ، الكلمات (هنا) محضر اثبات للخيبة ــ اذن غير القول.. اكمل . الاغراء هو الذي يلهب الشوط ويبعث النشاط ، الصعوبة في الاختيار (الاستشهاد) امتحان للسياب في شاعريته من قبل الاخرين ، اين الخطأ الان ؟ كيف الهرب !ما هو شأنك ؟

قليل من التعميم دون التردد في العطاء

من اجل حجة اقوى ، دليلا على البراءة . في حالة الاحتياج الى الابداع لابد من معرفة اكبر شعراء العالم .

وللامانة مع افكار (السياب) في بحوث اصدقائه العرب الذين استحضرتهم هنا مع تعرفي عليهم ، ومن اجل ان يبقى السياب في موضعه اللائق باسمه وعهدا مع خصائص شاعريته وفضيلته ، وعناء من اجل الدفاع عن مشاريع الترجمة »

هذا هو مجمل افكار **اندريه مايكل** التي وردت في المقدمة اضافة الى استعراض مختصر لحياته والدراسات التي صدرت عنه على انه اغفل بعض الدراسات المهمة التي صدرت عنه مثل دراسة احسان عباس ، وعيس بلاطة . وفي آخر المقدمة عرض الى طريقة كتابة الشعر عند السياب فقال حول تردده بين الوزن الكلاسيكي والتفعيلات الحديثة ، ومراعاة الوزن والقافية : (الوزن والقافية عند السياب مراعاة .. ثم الحرية للشعر ! انا اقول : **ان ذلك احترام للاوزان الاصلية ، والكلاسيك ، والا فهو احكام .**) هذا وقد جاءت المقدمة على اختصارها وافية بغرض التعريف بالشاعر ، فقد اعطت للقارىء صورة واضحة ، كما جاءت تقييمات وتفهم المترجم لاحاسيس الشاعر دقيقة ومنصفة .

الخليج والنهر (المختارات)

هذا هو الاسم الذي اختاره المترجم للمجموعة المختارة ولعله يشير الى استئثار الخليج والنهر بابداع السياب ، لا لكثرة ما كتب عنهما او تكرار صورتيهما في شعره فقد كتب السياب عن تجارب اخرى غزيرة ومتنوعة ــ كما ورد هذا التنوع في المختارات نفسها على قلتها ــ ولكن لان ابداع السياب في الكتابة عن الخليج والنهر كان اعلى صوتا واغنى تجربة ولانهما الرمزان اللذان احتلا مساحة كبيرة من شعره وذلك لعمق اثرهما في تجربة وارتباطهما بتفاصيل حياته فحياة السياب منحصرة

بين الخليج من جهة والنهر من جهة اخرى وقد عاش السياب أغنى ايامه وتجاربه قرب هـذين الرافدين العظيمين والسياب « شعره حياته لا اكثر ولا اقل » كما قيل .

لقد افلح المترجم في رسم صورة زمنية لمسلسل نتاج الشاعر فقد اختار قصائده من دواوين صدرت للشاعر على التوالي من **ازهار واساطير** حتى آخر ديوان صدر بعد وفاته — وعلى انه لم يستوف جميع ما صدر للشاعر — الا انه التزم باثبات السنين التي كتب بها الشاعر القصائد او اصدر الدواوين وزاد على ذلك ان الشهور من تلك السنين المتتالية ، واليك اسماء القصائد المختارة كما جاءت على التسلسل في مجموعاته الشعرية :

أ — ازهار واساطير

١ — اساطير ١٩٤٨

ب — انشودة المطر

١ — غريب على الخليج ١٩٥٣
٢ — جميلة بوحيرد
٣ — المغرب العربي
٤ — اغنية لجيكور
٥ — تموز في جيكور
٦ — النهر والموت
٧ — المسيح بعد الصلب
٨ — انشودة المطر
٩ — مدينة بلا مطر

ج — المعبد الغريق

١ — مدينة السراب
٢ — الغيمة الراحلة
٣ — المعبد الغريق ١٩٦٢ ١٧/فبراير
٤ — جيكور شابت ١٩٦٢ ٢ / مارس

د : منزل الاقنان

١ — في انتظار رسالة

هـ : شناشيل ابنة الجلبي

١ — وصية من محتضر

ومن التزام المترجم بزمنية القصائد نستنتج ان الزمان وخطه البياني كان يحتل موقعا اساسيا في منهج المترجم في الاختيار على ان الخط التصاعدي في الابداع لا ينمو بالزمن عند (السياب) ولا يمكن ان يكون التوالي الزمني قياسا لمساحة السياب الابداعية ، وانما المقياس الحقيقي هو ما يستخلص من تلك القصائد التي كتبها وهو في عز عافيته الابداعية وعز مغامرته الشعرية ورساليته — كما طاب للمترجم أن يسميها — فالموت مثلا عند السياب وهو معافى ذروة في التجربة تعطي ابداعا في الذروة كما في قصيدة (النهر والموت) و (المسيح بعد الصلب) وغيرهما حيث يكون الموت عبورا الى عالم اكثر جمالا وعظمة **ورمزا للتجاسد مع الارض من أجل ربيع دائم** وهو بعد الوصول بالحياة الى نهايتها من أجل تحويلها وبعثها من جديد ، والوصول بالقصيدة الى الشمول والاستيفاء لمعطيات التجربة الحياتية العظيمة .

اما (الموت) عنده وهو في اشد حالاته مرضا وانهيارا مختلف تماما فهو هنا استسلام ونهاية مجدبة لا يمكن أن تعطي الا قصائد لا علاقة لها فنيا بما كتبه السياب سابقا مثل قصيدة : (هرم المغنى) وغيرها من القصائد التي تكاد تفوح برائحة الموت الحقيقي وتنبعث منها رائحة القبر يسود التحالل والظلام .

كنت اتوقع ان يرسم المترجم في مختاراته خطا بيانيا معتمدا هذا المقياس الذي أشرت اليه ليقدم السياب للقارىء وهو يتدرج في ابداعه الى ذروته ، فالزمن وحده لا يصلح مقياسا لتدرج الابداع ونموه ، على أن مسالة الترتيب في القصائد لا تخل في نجاح المترجم في اختياره اجمل القصائد واروعها . والتي تقدم شاعرنا في اعظم صورة .

ملاحظة أخيرة :

على اني لا اتفق مع الدكتور **(مايكل)** في ضم القصيدة الاخيرة الى المختارات ، التي هي (اقبال والليل) والتي لم يشر الى المجموعة التي نقلها عنها ولا تاريخ كتابتها، اضافة الى ان المترجم الفاضل وقع في لبس عجيب وهو اشارته الى **((اقبال))** بقوله في الهامش : « محمد اقبال الفيلسوف والشاعر الهندي العقيدة الاسلامية » . الى آخر ما جاء في التعزيف) وهذه من **((الغفلات التي تعرض للاريب))** فالكاتب الذي عرف **(الشيسمله) والجلبي ، وجيكور** وتغلغل الى اعمق احاسيس السياب ورحل في عمق قصائده كيف يمكن ان يغيب عنه اسم زوجة الشاعر (اقبال) (أم غيلان) التي خصها الشاعر باكثر من قصيدة وذكرها عشرات المرات ؟

ومن سوء طالع هذه القصيدة انها منيت بخطأ آخر فقد ورد عنوانها في فهرس المختارات : بالفرنسية
Lqbâlet la mort

بينما عنوانها الصحيح هو : Lqbâlet la mort

ان هذه الملاحظات المتواضعة لاتنال اطلاقا من جهود الاستاذ المترجم الذي اخذ على عاتقه دعوة شاعرنا الكبير الى عالم أرحب ، وهذا فضل يضعه في اعناقنا جميعا .

(١) الامثلية : مذهب في الادب والفن يقول : بان الغاية منهما ليست محاكاة الطبيعة وانما هي في تمثل طبيعة وهمية .

العيون

علي عبد الحسين مخيف

لقد وفق القاص الراوي في هذه المجموعة رغم الاخفاقات المرافقة ، فمن ناحية الشكل لم يكن ثمة مأزق يوحيه قصر كثير من الاقصوصات ، اذ قدم لنا لغة مضغوطة ضغطا عاليا دون فقدان القدرة في ان يؤدي هذا الضغط للغة الدلالات اللازمة ، التي تصل حدود اثارة تساؤلات حادة ذات اثر مديد في النفس ، فيما عمد الى عملية التقطيع المتوالي لضامينه الرئيسة بحيث يتراءى ان القاص اطل على كل قضية تصدى لها من عدة ثغور بهدف اشباعها ، وهكذا تلوح هذه المجموعة كأنها عدة قصص قصيرة نموذجية الطول(١)

ان الاقتصاد اللغوي لم يكن متحكما في قصتي ــ العيون ــ و ــ السواحل المظلمة ــ ، حيث السرد الممل لاحداث خارجة عن المحاور الرئيسية .

النقد الادبي في احد جوانبه تحليل النص مرتبطا بمكان وزمان ومرحلة ، ومن هنا فليس تعسفا ان نبحث في قصص الراوي الارتباط بالمرحلة الراهنة التي يمر بها وطننا عبر اهتماماته الرئيسة بأوجه معاناة الانسان العربي .

ان المضامين التي اولاها القاص اهتمامه ليست عادية ، بل هي مهمة جدا وتشغل حيزا كبيرا في هموم المجتمع العربي والعراقي ، ذات اطر سياسية عامة ، ولا شك ان اهمية مضامين تتناول وضع المرأة الاجتماعي او وضع الانسان الوجودي ، او النضال الوطني والقومي وصراع الطبقات تتوقف على قدرة القاص في تحقيق نجاح ملموس في دفعها الى شواطيء جديدة ، على ان ادراك ذلك ليس امرا هينا ، والواقع اننا نلحظ نجاحا كبيرا في معالجة الموقف ازاء المرأة والوجود الانساني ، سببه غنى شعوري سابق امتلكه وظفه القاص بابداع محققا النجاح المذكور ، لكن غنى التجربة الشعرية ــ وهو امر ضروري للاديب ــ لم يكن موجودا باستمرار ، او لم يجر توظيفه بصورة ابداعية احيانا عندما يتوفر ، ومثل هذه الحالة قد ادت الى اضطراب في دقة المفاهيم المعتمدة او دقة اختيار البطل والحدث القصصي الجدير بايصال الهدف فيما طغت ظاهرة الافتتان باحدهما ، وقد كان ذلك في قصص كثيرة تتعلق خصوصا بقضايا النضال والمجابهة الطبقية وغيرها ، وهناك قصص ضعيفة لا تقدم شيئا في اطار هدفها كالسلالم ، و ــ نجمة الظهيرة ــ و ــ نافذة ــ .

المـــــراة :

في قصصه المتعلقة بالمرأة يتخذ القاص موقف المهاجم لها دون مهادنة ، بحيث يذكرنا بمبضع الناقد الراحل ــ حسين مردان ، الذي قال مرة : «لقد آن أن نضرب المرأة بالمبضع»(٢) ، فموقف الراوي القاص لا يختلف عن موقف حسين مردان الناقد في هذا المضمار ، ويتصف ذلك الموقف في جمعه لعنصري الهجوم والتحريض الضمني على

ضرورة المواجهة والمبادرة الى التحرر من جملة السلوك المتخلف الذي يظهر المراة مرة بانها غادرة ومرة بانها مفدورة .

ان المفاهيم الضمنية التي تحكم ذلك الموقف تقدمية، وعند التفصيل نجد القاص يقدم لنا نموذجا للمراة ، هو النموذج الشائع نسبيا الذي سبق وان حددت معالمه ـ كما قلنا ـ على يد حسين مردان ، فالمراة لديه ذات سلوك واضح يسمها بالتالي بالغدر والخوف والحمق ، انها ايضا هاربة او مضطهدة « بكسر وفتح الهاء » ، او عمياء لا ترى ابعد من أرنبة أنفها ، ومثل هذه الصورة اذا اخذت حرفيا تبدو صادمة ، لكن القاص ـضمنيا ـ وكما اخفق حسين مردان الهدف نفسه ، يجمع كما قلنا الى الهجوم فكرة التحريض ، وهنا يكمن عنصر ايجابي في قصصه ، ففي ـ المزلاج ـ مثلا ، يوحي القاص لنا بسؤال انفسنا : اليس بمقدور هذه المراة المضطهدة ان تبادر بنفس مستوى الشجاعة التي تبادر عبرها بمراقبة الجيران الى تغيير واقعها نفسه ؟ الذي يتطلب منها مواجهة الزوج الشرير .

اما في ـ عزيزتي سميرة ـ فثمة فتى يتورط في مخاطبة فتاة يحبها ، لكن الفتاة تفضحه فيغدو أضحوكة الناس ، ولا شك ان ثمة ادانة حادة موجودة ، ومن السهولة تتبع مسارها ، وازاء تفصيلات الحدث القصصي لا نملك الا ان نحكم بتلك الادانة على الفتاة بحيث يمكن القول ببساطة انها حمقاء .

اما في ـ نوافذ مظلمة ـ فثمة رجل يدعو المراة لمرافقته ، لكنها ترفض ، بينما الرجل يتوسل ، والادانة التي خطط لها القاص ضمنيا واضحة ونكتشفها بوضوح وجهتها نحو المراة .

وتتواصل الادانة في ـ نوافذ مظلمة ـ حيث نجد ذات التحدي الذي يبديه الرجل بوجه المراة التي هي (موظفة) ، مما يكسبها بعدا أعمق ، فهي ترفض أن تتخلف عن اللحاق بالرجل ، رغم تحقق قيمة العمل في حياتها ، اي رغم مساواتها بالرجل ، واي رفض اكثر حمقا من هذا الذي يصوره القاص بمستوى الخوف الابله ، انها تخاف الاجتماع بالرجل في غرفة منعزلة عن العالم ... لماذا ؟ لان ما تتخيله ليس صحيحا وانما هو محض خيال أوحاه الواقع المتخلف .

وفي ـ الرجل ـ يواجهنا القاص بالمراة هاربة من عش الزوجية ، اما الزوج «سائق المركب» فيبقى وفيا لذكراها يحلم برؤيتها وهو يغني ، ومن السهل تتبع واكتشاف ادانة ضمنية للمراة عبر اضافة مركزة على معاناة الرجل المطعون .

وفي ـ رجل المرات ـ يقدم القاص لنا الرجل ضحية مشلولة الحركة ازاء امراة قوية (زوجته) تتركه للابد بمجرد تورطه بطلب مزيد من الرعاية ، فالقاص يعمق شعورنا بمأساة الرجل عبر حدث قصصي بليغ ، فليس ثمة خطأ أقترفه غير طلب الرحمة والقاص يصل بنا الى ادانة للمراة اعتمادا على مجرى احداث قصة فيها المراة تنتظر فرصتها في الانقضاض على الرجل الزوج الذي لم يعد قويا بل ميتا ، انها اذن تطبق عليه شريعة الذئاب في الاجهاز على اي ضحية من نوعها بمجرد اصابتها بأي عجز ، والاجهاز هنا ذئبي الطابع ، حيث الرجل مشلول والمراة تتركه دون معين والمعنى واضح انها تتركه يموت .

وفي قصة ـ العيون ـ الطويلة نسبيا ، يبقى تحيز القاص جليا للرجل ضد المراة ، رغم التعتيم الذكي لهذه الستراتيجية المعتمدة ، فما ان يبدي الرجل رغبة في التواصل مع المراة حتى تهرع هذه المراة الى الهروب دون ان يبذل الرجل أيما محاولة لمنعها ، وهكذا تتهاوى التهمة المفتعلة التي وجهها القاص للبطل الرجل (على لسانه) انه وغد ، **انا عندما نستقرىء القصة لا نشعر الا بسخرية مريرة بالمراة ، فقد صورت كالعادة نموذجا خائفا متخاذلا غير مستعد للتفاهم(كما يقول حسين مردان)، والقاص الذي شوه صورة الرجل مبدئيا عاد وقدمه بصورة تتفق مع موقفه ضد المراة ((اذ قدمه معيدا النظر في سلوكه محبا للتفاهم)) .**

ولو توهمنا صحة وسلامة الحدث القصصي بمعنى انه لم يكن هناك تعتيم ولا تحيز فان بساطة ما حدث لا تبرر اتهام البطل بانه وغد ، لذلك اقول ان القاص اطلق التهمة على بطله تمشيا مع قيمة عامة حيث يصبح الرجل وغدا وفق المفاهيم السائدة بمجرد تطلعه للمراة .

والواقع ان القاص لم يكتف بهذه القصص فقط لمعالجة جملة موقفه تجاه المراة ، فنحن نرى انه في ـ أوتاد ـ قد طور هجومه على المراة التي لم تتزوج .

ويواجهنا القاص في ـ السكة ـ بنفس النموذج المضطهد للمراة في ـ المزلاج ـ مهما ظهر اضطهادها على يد الرجل عرضيا .

وقد كان هناك هجوم شنيع عليها في ـ السواحل المظلمة ـ فهي بطيئة الاستجابة الى درجة البلادة قياسا للرجل الذي يثب منقذا طفليه من خطر الموت ، فيما هي تتلكأ في انقاذ طفليها الآخرين منشغلة بالنظر الى الاثاث .

ان الموقف الصلب من المراة كان المسيطر على ذهن القاص على العموم ، والحقيقة ان ما ذهب اليه القاص في استعراضه للمراة مما سبق وان اثبته موقفا الناقد الراحل حسين مردان على الخصوص لا يرقى الى حدود الجناية على المراة العراقية مشروطا بمعالم النموذج الذي حدد على يد القاص الراوي وهو نموذج شائع .

مأساة الانسان الوجودية : ـ

ان تأمل القاص في قضايا الانسان الوجودية المأساوية فيه عمق بين ، وهو لا يزج نفسه في حيثيات واسباب هذه المأساة في اطار قصص قصيرة جدا ، وانما يعمد الى اضاءة جانب معين محدد حيث لا يفشل ان يكون بصورة متواصلة قاصا وموضوعيا في ذات الوقت .

في ـ التصاق ـ جمع القاص لتجسيم معاناة الانسان المنقطع الجائع عاملين مؤثرين الاول طبيعي يتعلق بالوجود البشري البيولوجي والثاني طبقي سببه المجتمع البشري المنقسم الى طبقات عبر مفهوم القاص التقدمي للجوع : (يجوعان في ايام كثيرة لكنهما لم يموتا بعد) ، وقد تم الجمع في اطار مرثاة بليغة لعجوزين (امراة ورجل) منقطعي الخلف جائعين ، وهذا تعميق ذكي لازمه الانسان المعاصر الذي بات يعيش ضمن فقر روحي ومادي مدقع .

وفي ـ التصاق التصاق ـ نجد استمرارا لمأساة الانسان المعاصر اكثر تجسيما عبر شخوص قصصية متقاربة في الظروف ، ان ادانة واعية وطبقية للمجتمع توجد هنا حيث الناس يتجاهلون العجوز اثناء مرورهم به ، وهو يفترش الطريق والعجوزان هنا يجردان تجريدا كاملا من كل شيء ، الخلف واللقمة والمأوى .

وفي ـ زوارق ـ نجد مرثاة للانسان الذي يشيخ (يغرب) وهو يرى ظله القديم (الشباب) في اعظم مستويات عنفوانه ، في ـ الفتيات ـ وفي ـ اوتاد ـ تخصص المرثاة للمراة التي لم تتزوج ، ولاشك ان رصد هذه القضية يعتبر في ذاته صدقا مرموقا ، ففي مجتمعنا نجد ان مثل هذه المعاناة التي تفرض على المراة تكون محملة حتى التخمة بالمعاناة القاسية ان المراة كائن طبيعي لايحتاج العاطفة فقط بل يحتاج تكريس وظيفته الطبيعية (الامومة) .

ومن هنا يتكشف عظم المأساة التي رثى لها القاص في المراة المتوحدة التي ستعود الى بيتها الموحش عند غروب الشمس دون ان تخلف اثرا في هذه الحياة ، فالاطفال الذين يتواثبون حولها في الحديقة هم اطفال غرباء على كل حال .

ونحن هنا لانود مناقشة تطوير القاص لهجومه على المراة فقد سبقت الاشارة الى ذلك في مناقشتنا لقصصه المتعلقة بالمراة لكننا نود التاكيد على ان هجوما ذا محور اجتماعي يمكن تلمسه في هذه الاقصوصة ثم ان المراة المتوحدة في مجتمعنا تتوحد ايضا لاسباب ذاتية .

قصص النضال الوطني والقومي المسلح : ـ

في كتابه ـ حين تقاوم الكلمة ـ حدد محمد الجزائري ادب المعركة بثلاث خصائص ، الاولى للتبعية ، والثانية للمقاومة ، والثالثة لادب التجربة النضالية بعد المعركة، كأدب يستخلص النتائج ويحلل العوامل ضعيفها وقويها من اجل وضع خطة عمل غنية شاملة لمعركة المستقبل(٢) .

ونحن حين نقرا قصص الراوي التي عالج بها بشكل عام القضايا النضالية للوطن والامة نجدها من النوع الذي يتصف بالخاصية الثالثة ، وهي ادب التجربة النضالية ، وبناء على ذلك تتطلب استخلاص النتائج للمستقبل لكننا في الواقع سنرى هبوطا بينا في مستوى الاجادة القصصية سواء من ناحية دقة اختيار الحدث القصصي ، او المفاهيم التي استند عليها كما هو الحال مع مفهوم الحرب ـ كذلك سنرى ثمة افتتانا زائدا ببطل لا يجري استشرافه بتعمق، والحقيقة ان ما اشار اليه محمد الجزائري في كتابه سالف الذكر ، من ان سبب تخلف ادب المعركة يعود الى واقع التجزئة القومية للوطن يعتبر في راينا سببا مهما فحسب في تخلف قصص الراوي النضالية القومية ، اما في قصصه النضالية الوطنية فليس ثمة تجزئة تبرر التخلف ، من ذلك نستنتج اهمية غير رئيسية للتجزئة كسبب معرقل لتطور الابداع الادبي . ان ادب الامم والامة العربية كذلك نما وينمو متغذيا بقوانين الظروف الموضوعية السلبية والايجابية ، ويمكننا القول ان الادب الوحدوي القومي بكل انواعه نما في ظل التجزئة القومية حيث تصبح هذه التجزئة عامل تحفيز واثراء للاديب والادب على المقاومة الابداعية والشواهد كثيرة ، لذا يمكن افتراض عامل آخر يذكر بكثرة في الادب هو تدني غنى التجربة الشعورية التي يتطلبها اي عمل ادبي . ان استقراء قصص الراوي يشير بوضوح الى فقره الشعوري الذي ادى بدوره الى عدم تمثل ابداعي لاحداثه ونماذجه القصصية ، وقد عبر محمد الجزائري عن هذا العامل بقوله : (ثمة افتقار الى اصالة التجربة وصدق التفاعل)(٤) مما يصدق على اكثر من قصة او اقصوصة الراوي بهذا الميدان .

ففي ـ رمال ـ لا يقدم القاص اكثر من مرثاة للجنود المتوجهين للقتال ، اي انه يفترضهم ضمنيا انما يذهبون للاستشهاد فحسب ، وليس لتحقيق النصر كما تأمل الجماهير المودعة ، وهذه هي الصورة الحقيقية التي اخفق القاص في عكسها : (انهم ينظرون الى الناس الذين يصفقون لهم ، او يحدقون في وجوههم للاحتفاظ بذكرى) ان صورة الوداع الاخير هي الطاغية حيث الجنود الهلعون الذين ينظرون فقط الى اناس يصفقون لا غير ، فيؤدي ذلك الى محاولتهم الاحتفاظ بذكرى ما .

ويبدو ان القاص قد ادرك طغيان الرثاء المخل بعد فوات الاوان لذا نراه يبذل محاولة فاشلة لانقاذ قصته من ان تكون مجرد مرثاة بالهتاف للثورة ، لكن معالم الاقصوصة تحددت نهائيا بالمرثاة ، ولم تنفع هذه الايجابية المتاخرة .

وفي ـ القفزة ـ ينجح القاص في تجسيد التلاحم المصيري بين الجندي والمواطن العربي موصولا بالموت التضحية ، ولا عيب في هذه القصة سوى عدم الاقتصاد اللغوي (نخص لفظة دبابة)

اما في ـ شرفة في بيروت ـ فنلتقي بقصة غير موفقة في عكس صورة المأساة القومية في لبنان بسبب تدني الحدث وعدم رقيه الى عظم تلك المأساة ، ثمة طفل كان سيلقي حتفه بسبب كرته لولا تدخل ابيه ، بينما المأساة اعظم ، فقد ذبح الوف الاطفال بالموسى ، والخناجر في متاريس القتال وخنادق المقاومة تحت طائلة الغدر البشع الذي اجراه اليمينيون واسيادهم الصهاينة ، فلماذا صغرت المأساة حتى صارت ضمن اطار محدد ضيق ؟ وهذا ما نقصده بعدم دقة اختيار الحدث القصصي بحيث يحقق

على الاقل توازيا معقولا مع القضية الكبيرة .

اما في ـ الوليمة ـ التي هي امتداد لقضية قصة ـ شرفة في بيروت ـ فنرى دقة موفقة في اختيار الحدث القصصي ترقى الى مستوى المأساة حيث يقتل يمينيان حاقدان فلسطينية عجوزا ، فالانسان يقتل بلا مبالاة كاملة ، ودون تمييز مسبق لهويته ، وهكذا تتكشف القوى اليمينية باعتبارها زمرا مجرمة لا انسانية ، والقاص ينجح في الايحاء بهذا المعنى لتعميق شعورنا بالمأساة ، وقد كان العنوان موحيا بذاته حيث العجوز هي الوليمة رغم ضعفها، لكن الحيوانات المفترسة اليمينية تعدت مرحلة الافتراس الغابي الى مرحلة الافتراس المطلق . ولا شك ان القاص ما كان له ان ينجح في هذه القصة دون تمثل خلاق لمأساة الشعب الشاملة ، وظفه بابداع ، وهذا هو المطلوب من الاديب الحقيقي ، انه مطالب دون اجبار بالغنى الشعوري في اهتماماته عمليا ونظريا ، ومن ثم ابداع ذلك الغنى بكل صدق وبعناية فائقة .

وفي ـ مسافات ـ تتوضح رؤيا للحرب لم تكن معالمها واضحة بالقدر الكافي في قصة ـ رمال ـ حيث الرؤيا المشفقة من المحاربين اذ يفتقد القاص الدقة في المفاهيم المرتكزة فيلعن ضمنيا الحرب بشكلها العام ، فيما هي ليست كذلك لانها لن تكون غير احدى حربين خاضهما الوطن اما الحرب في الشمال ضد الانفصاليين او الحرب القومية ضد الصهاينة ، وبذلك يسقط انتقاد الحرب العام في هوة عدم التمييز ، اذ لا يصح انتقاد هذه الحروب مهما خلفت من نتائج سلبية اجتماعية او غيرها ، بل يجب الوقوف منها موقفا ملتزما لا يعني بنتائجها السلبية طالما كانت حربا عادلة ذات اهداف خيرة شاملة ، ان الالتزام الذي هو مبدأ القاص في الادب يتعرض للتساؤل بمعناه المرحلي .

وفي ـ الجزيرة ـ نجد امتدادا لرؤية القاص للحرب بمفهومها العام المطلق ، فتذكر زوجة الضابط له بمجرد رؤيتها طائرة هليوكوبتر ، وقلقها الطاغي عليه صورة مشفقة من الحرب .

اما في ـ الجسر الضوئي ـ فتتحسن رؤية القاص للحرب حيث يطرح الالتزام بها صريحا لانها حربنا في شمال الوطن ضد الانفصاليين .

وفي ـ شمس بعيدة ـ تتخذ الحرب في الشمال كما في ـ الجسر الضوئي ـ اطارا للحدث القصصي ، حيث نجد سجينا لدى المتمردين يعذب لرفضه القتال الى جانبهم ، وينجح القاص في اضاءة صمود السجين الوطني، ويشعرنا بالق ذلك الصمود .

المجابهة الطبقية : ـ

ما قلناه في اسباب تدني الاجادة القصصية في قصص النضال القومي والوطني ينطبق على القصتين اللتين خصصتا للمجابهة الطبقية يحاول القاص ان يكون نصيرا حقيقيا للعمال والفقراء لكنه عمليا يفشل ففي ـ العكازة ـ لا يتجاوز الحدث القصصي حدود الطرفة المهينة لقضية العمال بحيث يتمنى هؤلاء جنون صاحب المعمل خلاصا لهم من استغلاله والعيب هنا يتركز في عدم ارتقاء الحدث القصصي لقضية كبيرة كقضية العمال .

اما في ـ العربة ـ فثمة تحقير هائل ومركز للفقراء ممثلين بالزبال ونجد في السياق عبارة تقول على لسان بنت الاغنياء (وهي مهنة احقر من ان تحتقرها) .

ان حياد القاص كستراتيجية معتمدة في كل قصص المجموعة لا معنى له في هذه القصة الا في انه انحياز غير مباشر للاغنياء وهنا يكمن الخلل اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان القاص اديب ملتزم جبهة الفقراء الكادحين ، ان وضع الزبال بمواجهة المراة الغنية الشقراء يشبه وضع الارنب في مربض الثعبان .

الانحراف الاجتماعي : ـ

في قصص الانحراف الاجتماعي يبدع القاص في اخراج احداث قصصه ونماذج ابطاله لكنه للوهلة الاولى يوهمنا بشنه لهجوم ذي هدف مثير ضد الرجل ، ولكن ! بعد الاستقراء الدقيق تتوضح الحقيقة فالقاص مخلص لستراتيجيته المعتمدة في قصصه التي تدور حول المراة التي يمكن تلخيصها برغبة الهجوم على المراة من جهة وعدم التقرب من الرجل من جهة اخرى ، ومن هنا نقول ان الهجوم الذي تتضمنه قصصه التالية على الرجل ليس باعتباره مضطهدا للمراة وانما باعتباره نموذجا غير ملتزم بواجبه نحوها .

ففي ـ السكة ـ ليس ضرب البطل لزوجته هو من نوع اضطهاد الرجل للمراة بل هو وجه عرضي لاغير لمرض البطل النفسي الذي نفخته الوظيفة .

اما في ـ المنحنى ـ فنرى امتدادا لعقدة البطل السابق في (السكة) فاذا كان الاول ضحية شعور بالتفوق سببته الوظيفة فان رجل ـ المنحنى ـ الفاشل في السباق يفرغ همومه في تجويع وضرب اطفاله .

اما في ـ الوهج ـ فالسائق الذي ابصر جريمة قتل لا يقوم بواجبه في مثل ذلك الموقف من تقديم نجدة او اخبار سلطة ، والقاص هنا يدين التنصل من المسؤولية وظاهرة التفكك الاجتماعي الطاغية حيث يخشى الفرد على نفسه فقط .

تبقى ملاحظة ان القاص لم ينتبه الى ان نعاس السائق خفف الادانة الموجهة له ، وفي ـ الهروب ـ يكون عمل المهرب اطارا للحدث القصصي الثاني وهو هروب السجين السياسي والحقيقة ان هذه القصة ناجحة رغم توزع القاص بين محوريها ، انفي الذكر فقد تمت ادانة المهرب كنموذج تافه لاهم له غير قبض الثمن ، اما عيبها

فهو ان الادانة كان من الممكن تقويتها عبر اضاءة اكثر تركيزا للهارب السياسي الذي بدت شخصيته شاحبة تماما .

المجابهة مع الطبيعة : ـ

خصص القاص لهذه القضية قصته الطويلة ـ السواحل المظلمة ـ حيث صراع الانسان مع الطبيعة ، تهيؤه للصراع، استشرافه لافاقه، تلك امور مهمة استطاع القاص معالجتها عبر شخصيتين : ايجابية (الرجل) وسلبية (الجار) فالاول متحسب والثاني غبي جاهل ، ويمكننا هنا ان نستشف تحسس القاص لوجود بطليه في المجتمع وفي كل الاطر ، دون تكلف او اقحام .

هوامش

(١) تراجع اراء كولن ولسن في ـ المعقول واللامعقول في الادب الحديث ـ ترجمة انيس زكي حسن /صفحات ١٤ ـ ١٥ حيث يقول : (ان بعض القاصين الحديثين يحاولون القفز بشكل شخصي مركز للواقع ، والقاء تعليق شخصي على الوجود بطريقة قريبة جدا من الموسيقى .... ان القاص الحديث يريد ان يقول شيئا اكثر مما يريد ان يقص قصة ولا تكون النتيجة مفهومة او معبرة دائما) الواقع ان الشكل الحديث الذي يطرحه الراوي المبني على التقطيع المتوالي للمضامين انقذ القصص من هوة الانقطاع ، وبالتالي من ان تكون مجرد تعليقات غير مفهومة كما ينص كولن ولسن

(٢) حسين مردان ـ الازهار تورق داخل الصاعقة ـ صفحة ٢٢٥ (خطاب الى المراة)

(٣) محمد الجزائري ـ حين تقاوم الكلمة ـ صفحة ٢٤١

(٤) المصدر السابق صفحة ٢٤٦

فنون تشكيلية

فن الخبرات الابهى

● محمد الجزائري ●

في المساحات المحددة ، على قماشة او نسخة من لوحة .. تتباهى الخبرات ، كذلك تقدم نفسها مؤسسة على اركان .. ليس ثمة مشاهد لا يتوقع شيئا في المعادلة التي تطرحها حالة التأمل المكابد بين ما يشاهد وبين وضعه النفسي والفكري وحالته في اللحظة المعينة ..

والذين يخلصون الى حقائق عصرهم في التناول ، يقدمون مهارات ذات قيم .. تؤثر في المتلقي من اي شعب او امة كان وفي اي وضع مكاني او زماني او حضاري ..

ذلك ما تسعى اليه المعارض الزائرة ، عادة . انها دعاية لبلدها ، كما هي دعاية لانتماءاتها الاسلوبية .. ولصناعها المهرة .

في فن المختارات تحاصر المهام وتحدد بهدف جماعي : ماذا يريد الالمان الغربيون او البولونيون من قوله عبر معرض محدد النوع : لكرافيك او للملصق الثقافي ؟

انهم لا يهابون المكان الاخر ، ربما يتساهلون قليلا ازاء التعامل مع فئة محدودة الافق ، لكنهم حين يجيئون الى بلد تسبقه اليهم دعاية حضارته قبل الالاف السنين ، فهم يتوجسون ، ولا يخاطرون او يغامرون بسمعتهم ، وتأسيساتهم التقنية .

ذلك هدف .

والهدف الاخر ، انهم يعلمون .. ما داموا صناعا مهرة ، في فنهم الخاص ، فهم يحاولون ان يتوصلوا معنا عبر انبهارات لونية او تنظيمية (التنظيمية هنا تتعلق بالاطر التي يقدمون عبرها فعالياتهم : دليل المعرض ، ملصق المعرض (الاعلان) ، توفير المعلومات ، هندسة العرض ، الديكور .. العلاقات .. الخ) .

وفي تاريخنا المعاصر ، لم تعمد – مثلا – مصلحة الخطوط الجوية العراقية الى اقامة معرض نوعي في اية عاصمة من عواصم الدنيا ... لكن الالمان يأتون عبر احدى شركات طيرانهم ليقيموا معرضا كل لوحاته ملكا لمكاتب تلك الشركة !

انهم على حد مثلنا : يضربون اكثر من عصفور بحجر واحد ..

وذلك هدف !

في الاعلام المعاصر ، تتوحد الغايات في مصب واضح ..

عبر اللوحة ، او الشريط السينمي ، أو المنشور ، أو الكتاب والمجلة .. فاذا كان الفن أعلاما معاصرا ، فهو أعلان تجاري بسمة حضارية .. وذلك هدف آخر ..

لقد علمنا الالمان الغربيون – بلا ضجيج – وعبر دليل معرضهم الخاص بالكرافيك (١٣٠ لوحة لاثنين وخمسين فنانا) أن نبحث عن وسيلة لا تقف عن حدودها المبالغ ، لتقديم اعلامنا عن المعارض بأجمل واكفأ الاشكال الطباعية والمعلومات .

فاذا توفر معرض الكرافيك الالماني (قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد) على هذا البعد فانـــه ـ بالتأثير النفسي . والفني . جعلنا نصغي الــى نبض فنهم ، وبالتالي نكتشف ان الاعلان الجميل لا يقدم ولا يتقدم الا في أطر جميلة .. كي يكون مؤثرا .

ويعلمنا المعرض ـ عبر دليله مثلا ـ كيـف ننظم معلومات المعرض : اسماء وارقام وتسلسل اللوحـات ونوعها وقياساتها وسنة انتاجها ، واسماء صانعيهـــا وتاريخهم الحياتي والفني ، مع كل صور اللوحات .. وبالالــوان ..

الدليل ـ هنا ـ وهو كتيب انيق تحول الى وثيقة يسعى كل متابع ومختص ان يقتنيها بأعتزاز ..

هل هذا ترف فني ومالي ؟

كــلا ..

انه ضرورة .. ووعي ، ونظام عمل ، ولغة مخاطبة ووسـيلة اقناع .. تساءلت .. وتساءل معي جملـة اصدقاء : متى نتعلم ذلك .. ؟ ومتى نصدر مطبوعات على هذا النمط دون ان نقيم اعتبارا للتكاليف المالية ، بل يكون هدفنا النوع الفني على مستوى مادة الكتيب وشكله وطباعته .. ؟

وقبل ذلك تعرفنا على « فن الكرافيك الالماني اليوم » في دراسة احتوتها مقدمة الكتيب ..

وتعرفنا ، بعدئذ ، على أســـاليب واصطفاءات مذهلة عبر المشاهدة المباشرة ، الافادة ـ بوضوح ـ من النحت الاشوري .. (عند أنتس) : الكتل ، العضلات، ثقل استقرار اللوحة على قاعدتها .. ولكن بتجريـــد وتصرف وخصوصية .. الاوب آرت (كما قدمه البرس) صناعة اللون بتلك المهارة الحالمة واليقظـة والمنسجمة معـــا ..

استخدام الاشكال الهندسية (المكعب ـ مثلا) ككتلة وكلون (لوحة البرشت) انواع التقنيات الاخرى : الكولاج ، الحفر على الخشب ، الطباعة الحجرية الملونة، المسح ، السيريكرافي ، الحفر على اللينوليم ، والنقش بالمسمار ، ..

ثم اننا نتعـرف على الاساليب ، في اللون ، الخط، الكتلة ، الفراغ ، زاوية النظر للموضوع ، وبالاساس خصوصية الفنان وتفرده ، ومعاصرته معا .. من ثـم نتعرف على المضامين : رسوم نباتية ، تدرجات لونية (قيم بصرية) ، مجسمات نحتية على مساحة مستوية (تفاوت بالسطوح عبر الرسم والمنظور لا عبر اللامس) استعمال الحرف ، الوجوه ، البقع اللونية ، رســوم الاطفال ، المتوازيات ذات البناء المعماري ـ الكونكريتي- الخطوط البيانية ، الحيوانات ، نقوش السجاد والازر ، الاشخاص بوضعهم الاكاديمي ـ كمنظور ـ وبنسبهـم الطبيعية ، والافادة من النقـــوش الشرقي آسيوية : الصـــينية واليابانية (الافادة من الحروفيــة كتمثل تشكيلي) ..

والتفاوت مـــا بين المدارس والافادة منها : من الواقعية الحديثة ، الى التكعيبية والسوريالية والتجريد اللوني المحض والفن البصري ..

ولاننا نتعلم الابصـــار في قيم اللوحة المعروضة ، استعمال اللون ، نظافة التقنية ، التوازن ، وطــرح المعادلات الخاصة ، فنحن نتعلم ، بالنتيجة ، بما يعادل كل الحصائل التي نسعى اليها سنوات طويلة في البحث الخاص .

ان مثيل هذه المعارض دراسة شاملة لنا ... وهي ليست بعيدة ، في تنوعها ، عن هموم الانسان ، وازمته في العالم الراســمالي ..

لكنها ـ كتقنية ـ وكتأسيسات ذوقية وحرفية مستقرة تماما وذات نكهة .

ان ما يميز هذه المهارات تحاشيها اللغو والضجيج المباشر ، من ثم حديثها المسهب في ذات الوقت عن قيم عديدة ، ولكن عبر اللوحة ، بتجرد لا من خلال عنوانها الادبي المفسر ..

واية اسماء لا تقف عندها طويلا : آرب ، باومايستر فاسيندر ، دك ، كايكر .. كاول .. كووستر .. ماير ، هارتونك .. الخ .

هنا .. نصاب بدهشة التلقيات وبسؤال عسير : هل نقل التكنولوجيا خطأ ؟

ان الالمان نقلوا تراث شعوبنا في بعض ملامـــح لوحاتهم .. ولكنهم قدموا لنا تقنية نظيفة ، متطورة ، بأســتاذية .... فهل تعلم فنانونا ؟

المجيد والمفرح في مثل هذه الحصيلة ان الافادة من اتفاقيات التعاون الثقافي والفني وتبادل المعـــارض ، يحقق ـ مهما اختلفت الاجتهادات ـ نتائج مفيـــدة لصالحنا .. في التلقي او في العطاء معا .

لقد قال الالمان الغربيون عن معرضنا العراقي الذي اقيم في بلدهم : الفنان العراقي ذكي وماهر في خلــق الوانه ..

وقالوا : الفنان العراقي يبدو انسانيا وهو يرسم ما تحسه خواطـره ..

وقالوا : الفنان العراقي يقود جمهوره نحو ارفع الاحاسيس وانبلها ..

وكتب احد شعرائهم قصيدة في لوحة الفنانة بتول الفكيكي : « بلد البرتقال الحزين » ووضع ناقد مجلـة « شتوتكارت » تعليقـا بعنـوان : « غابـة الزخــارف السحرية » ..

لكننا لن نهمل ما قدمته نشرة اذاعة صوت غربي المانيا عن هذا المعرض حين قالت : « ان الذي يدخـل المعرض بتوقعات محددة ، سوف يخيب ظنه نوعا ما ،

لانه سوف لن يجد اي شيء من تراكيب التقاليد الموغلة في القدم والحالية لبلاد الرافدين .. وابعد من ذلك ، للاتجاهات الفنية العالمية ، لان اغلب الاعمال المعروضة يمكن انتاجها في اي بلد آخر .. »

اذن .. كان لابد كي نقتفي اثرنا الحضاري بمهارة الحاضر وروح العصر ، أن نتجلى فيما ننتج ، وفيما نتلقى .. ، وان نعمق لغة تعبيرنا كي نفصح عن كل نوايانا ومهارات سلفنا ، وبالتالي ، عن هوية وطننا وامتنا ..

ذلك ما هو مطلوب ، وما هو في حدود الممكن .. فالفن معطى ، تكشفه مفردات تعبيره ، لسانه ، وكلما توغل في عمق المتلقي ، كلما توغل في ذاكرته ، وبالتالي في خلايا دماغه وقناعاته .. وبذلك يكسب الفن حاضره وحضوره ..

وفي المساحات المحددة ، من التحرك ، على مستوى الاعلام الفني ، تتباهى الخبرات ايضا ..

نموذجنا ، هنا ، مجلة « الرواق » .. الصادرة عن « اللجنة الدائمة للاعلام الفني » التابعة لوزارة الثقافة والفنون .. العدد الثاني بين ايدينا ، فماذا قدم ؟

اولا قدم موضوعة : الفن اعلام معاصر بتنظير واضح ومدروس : الفن اعلام معاصر ، اذن ، وبهذا المعنى يمكن تعميم الدلالات والوسائل ..

ففي زمن التحولات ، زمن الثورة ، لابد ان يكون كل فعل ابداعي اعلاما ..

ان معرضا ناجحا لايقل اهمية عن شخصية ناجحة في مضمار علمي عالمي ، كذلك الامر بالنسبة لرقصة اوزي او اغنية او كتاب او ملصق .. او مجلة .

كل ذلك يمنح فاعليته كاعلام فني معاصر ، انه يعادل كتيبة من المقالات المباشرة او المناشير ..

في الاثر الابداعي ، الاعلام ــ جوهريا ــ يعني اخلاقية الشكل وانتقاء المجال الاجتماعي الذي يقرر فيه المبدع موقع طبيعة لسانه ، اداته التعبيرية ، او وسيلته للاقناع ، او المجابهة .

واللوحة ــ كمثال ــ بقدر ما تمتلك من فن ولغة ، تمتلك قدرة التخاطب والافصاح عن جوهرها (جوهر الفنان ، جوهر واقعه الاجتماعي ، الحضاري ، الموروث المعارف المكتسبة) . وبالتالي : الافصاح عن هدف اللوحة ، اعلاميتها كفعل معاصر ..

في زمن التحولات (الثورية ــ على وجه الدقة) لا تسترخي اللوحة لرفاهها ، بل تنهض بكل ما في تكوينها من قيم لتعلن عن موقف متميز ، .: ربما تصطفي ادق الخلجات الانسانية حساسية ونعومة ، وربما تعبر عن اكثر الحالات عنفا وتوترا .. ولكنها في كلتا الحالين تقول ، تتكلم ، تنطق .. بمعنى انها تمتلك لغة التحولات من زاوية معينة ، وبنسبة زاوية التناول تلك ..

اللوحة ، هنا ، تنتمي الى التحولات ، اي تمتلك جذرها التغييري ، الثوري ، فهي لا تبتعد ، بالضرورة عن ارضها ، ولا تحلق تحت سماوات خيالية ، بل تنظر بعين المستقبل الى الحاضر ، وابدع ما في الماضي .

انها ترى ..

وكي تكون منظورة لابد ان تجيد لغة قوية الافصاح وباصطلاح ادق ، لابد ان تمتلك قدرة التواصل ، ..

في « الرواق » ــ عدا الافتتاحية ــ تتمة الحوار مع الفنان فائق حسن حول اللون .. فاللون ليس رمزا الا اذا اصررنا على ان يكون لونا من هذه الالوان رمزا بصورة ما .. ــ كذلك يقول فائق حسن ــ .

ــ هل يستعمل فائق حسن اللون كعلاقة زمنية ؟

يجيب : ــ اللون لا يتأتى من علاقة زمنية ، بل يأتي عن تطور وممارسة وينتج كاستجابة لاكتشافات جديدة أو سعي لهذه الاكتشافات .

هنا تصبح اللوحة معبرة ، والشيء الذي يفتقد القدرة على التعبير يفتقد التأثير ايضا .. ولا يصبح له وجود ..

في هذا العدد (الثاني) دراسة لبلند الحيدري « عن العامل في الفن العراقي » وحديث لبيكاسو .. حيث يقول عن اللوحة : بانها « ليست شيئا سبق ان كان موضوع التأمل ويقتضي حركة الذهن حين خلقه ، انه شيء يتغير اكثر ، بعد الانتهاء منه وتبعا لمزاج المتفرج .. واللوحة تعيش حياتها الخاصة شأن الكائن الحي وهي تخضع للتغيرات التي تفرضها الحياة اليومية ، وهذا الامر طبيعي طالما تعيش اللوحة من خلال المتفرج فحسب .. »

وعن « معرض الحزب الخامس » يكتب جميل حمودي معتبرا هذا المعرض قد حقق خطوة على طريق مسيرة الفن الملتزم .

وفي حقل « ابعاد » نقرأ عن المعرض التشكيلي العالمي من اجل فلسطين ، وعن عاصم حافظ وعن المعرض الحادي والعشرين لجماعة الرواد ، وعن المعرض النوعي للمؤسسة العامة للاثار وموضوعات اخرى ..

و « الرواق » التي تكرس هيئة تحريرها عددها الجديد لثورة تموز .. استقبل عددها الاول باستحسان الاوساط الفنية داخل العراق وخارجه .. انها باختصار تمتلك وعي مهماتها كتابة واخراجا وطباعة فنية ..

وماذا بعد .. ؟

لقد سحرتنا الفنون المتباهية بانجازاتها ..

وفي شهر تموز ، حلت الذكرى العاشرة لثورة ١٧ ــ ٣٠ /٦٨ والذكرى العشرين لثورة ١٤ تموز/٥٨ .

وعبر العشر سنوات الماضية ، وكحصيلة لها ، نتباهى : لان الثورة ، كانت ولما تزل ، هي فن التحولات الابهى ..

م ٠ ح

رحلة في الصحون الطائرة
بين الطموح والتطلع

« رحلة في الصحون الطائرة » المأخوذة عن مسرحية « درب التبان » للكاتب الالماني « كارل فتبلغر » والتي اخرجها « ابراهيم جلال » عن اعداد « فيصل الياسري » تضعنا فى قلب قضية ساخنة ، وهامة ، نواجهها منذ سنوات في مسرحنا العربي المعاصر . وهي الاستعاضة عن النص المترجم ، بالنص المقتبس . وبقدر ايجابية هذه الظاهرة ، ومبرراتها من قبل بعض المسرحيين ، بقدر سلبياتها وضعفها ، بل واضرارها الوخيمة على مسار حركة التاليف والابداع في مسرحنا العربي . من قبل البعض الاخر من المهمومين بقضايا المسرح .

الفريق الاول يرى فيها بديلا موضوعيا ، يحاول الاستعانة به ـ النص المقتبس ـ نتيجة للفقر الشديد في حركة التاليف في المسرح العربي ، بالاضافة الى محاولة اخضاع النص الاجنبي الى نص عربي يستجيب لشروط الواقع ، محاولا تجسيد قضاياه ، ومشاكله بشكل صحيح . وفي هذا الدرب كما يقول المثل الدارج [يضرب عصفورين بحجر واحد] . حيث يثبتون من خلاله ان الفن لغة عالمية . من الممكن ان يخاطب الانسان في أي زمان ومكان اذا ما توفر فيه البعد الانساني . كما يلي هذا التصور تصورا اخر ، وربما ياتي في الاهمية قبل الاول . عند معظم من يميلون الى هذا التفسير . وهو نوع من اثبات التفوق لاعتمادهم اساليب الاخراج الحديثة في العروض المسرحية بحيث يحقق لهم التمايز المنشود . وربما هذه التجربة على وجه الخصوص [رحلة في الصحون الطائرة] تثبت هذا التصور .

اما الفريق الثاني فيراها تمثل خطورة بالغة ، على مسار الابداع في مسرحنا العربي . يشبهها بالانسان الذي يبالغ في وضع كمية من المساحيق على وجهه بهدف اخفاء الجرح العميق في جبينه . ومع نزول أول قطرة ماء عليه ، تختفى المساحيق ليظهر الجرح العميق ، وربما يزداد عمقا ، واستفحالا للاثار المترتبة على استخدام هذه المساحيق . وفي رأيهم ان التمايز الحقيقي يبنى أول ما يبنى على عملية الابداع التي تنحت مسارا حقيقيا في حركة التاليف المسرحي . بحيث تأتي معبرة عن خصوصية الواقع العربي . ملتصقة بترابه ، عاكسة ملامحه ، ومشاكل انسانه ...

والتعبير الجاد عن ذلك لا يتأتي الا من الاعتماد على حركة ترجمة منهجه ، ومنتظمة في خطة علمية . الامر الذي ينتج عن تنشيط حركة التاليف والابداع المسرحي العربي . لانهما ينبثقان من سند فكري ، واجتماعي محدد في ارض الواقع ، في حين ان عملية الاقتباس تقوم بايجاد هذا السند بطريقة متعسفة ، وخطوات عشوائية ولا تعبر الا عن فلسفتها الانتقائية التي تعتنقها وتسعى الى تنفيذها. واذا كانت تصيب تارة في حد ذاتها . فانها تفشل اطوارا فتتلف عصب الحركة المسرحية العربية. وهكذا البعض يصدرون دون شك. عن موقف المدافع عن تأصيل الشكل المسرحي العربي .

لعل تلك القضية حظيت بمناقشات مستفيضة ، تبادل فيها الفريقان الرأي ، وتوفر الادلة والبراهين . ونحن عندما لخصنا موقفيهما ، كنا نريد ان نقترب على مهل من عرضنا هذا (رحلة في الصحون الطائرة) . واضعين في اعتبارنا ان الولوج الى هذه الرحلة شيء محفوف بالمخاطر . ان « كارل فتبلغر » كاتبها الالماني لم يترجم نصه هذا . ولا نصوص غيره . ولا نعرف عن مسرحه في العربية شيئا . اذن فالشيء الذي نعتمد عليه هو النص المقتبس « لفيصل الياسري » ولا حيلة لنا ولا مفر من مناقشة العرض من خلال النص المقتبس ... !!!

ان المسرحية اشبه برحلة استغرقت من بطلها اربع سنوات اشتبك فيها مع شتى القوى المستغلة ـ بكسر الغين ـ في صراع حاد الايقاع متصاعد النغمات ، الى ان ارتد في النهاية متستغلا ـ بفتح الغين ـ نزيلا في مستشفى الامراض العقلية . وفي بداية المسرحية يدعونا بطلها الى مصاحبته للكشف عن مأساته الخاصة . وربما من خلالها نكتشف انها مأساة عامة . تجسد صراعه مع مجموعة من القوى الاجتماعية تضافرت لسحقه ، واستلاب انسانية ... ان « سليم » نزيل مستشفى الامراض العقلية يجبر طبيبه على مرافقته في تمثيل رحلته هذه ، وتمثيلها لنا نحن المشاهدين ـ لعبة المسرح داخل المسرح ـ لانه يرى في تاريخ تدرجه الوظيفي اشتغاله بالتمثيل لفترة محددة .

امام أعيننا يتم تمثيل الرحلة . سليم الفلاح الجندي العائد من الحرب متوجها الى قريته ... يقابل العمدة ، وهنا تأتي أول سلسلة من القهر والاضطهاد الاجتماعي . العمدة يخبره بوفاة والدته، الامر الذي ترتب عليه ، شراءه لارض سليم ، بل وشراءه للحبيبة بغرض تسديد مراسيم الدفن ... وفي اشتباك مرير يبدأ باللين ، لينتهي بالعنف والتهديد ... يفر « سليم » متنكرا في هوية رفيق السلاح الذي استشهد بجواره « خالد عبود » ... ويغتنم العمدة الفرصة ليحول « سليم » الحاضر الى « سليم » ماض ، رافعا اسمه كشهيد على أول شارع في القرية .

ثم تأتى الحلقة الثانية في سلسلة القهر والاضطهاد الاجتماعي.

حيث يقابل « سليم » الماضي « خالد عبود » الحاضر . مدير الشركة واضعا بين يديه هويته الجديدة ، ذاكرا له أسباب انتحاله هذه الشخصية لكن المدير يرفض ، ومع بزوغ أول صفقة خاسرة ، يزج فيها سليم متمنيا له حظا سعيدا في صحبة شخصيته الجديدة .... وبهذا ينفض المدير يده من قضية الاختلاسات التي قام بها «خالد عبود » . متوجها لمزيد من الصفقات الرابحة . ويقع « سليم » في اشكال المساءلة القضائية عن قضية خارج قضيته الحقيقية . وهي البحث عن انسانية محارب تعرض للموت آلاف المرات برصاص العدو المتربص له على الحدود . وفي حين انقذ من هذا الرصاص ، يواجه رصاصا اخر أشد فتكا ، وشراسة . فيجد نفسه انسانا ملفوظا ، يجوب الشوارع بلا هوية محددة ، ولا عمل يتعايش منه ، يتهم القضاء بلوثة عقلية ، كانت بمثابة الضريبة التي تفرضها المدينة على امثال هذا السليم .

ثم تأتي الحلقة الثالثة في سلسلة القهر والاضطهاد الاجتماعي حيث يقذف الضياع ، والجوع « بسليم » في حافة « ابو فيكتور ». وبعد أن يطعمه ، ويسقيه ، ويكتشف هويته الحقيقية . يبصر فيه ملامح فريسته المنشودة ، والتي درب منذ زمن بعيد على اقتناصها. ولان « ابو فيكتور » يمثل الجسر الخفي بين المدينة ، وشوارعها الخلفية المختنقة ، بعالم الجريمة . فهو يتشبث « بسليم » ويدفعه دفعا الى عالم « العم سلوان » ... لتأتي بعد ذلك الحلقة الرابعة حيث وكر الجرائم بشتى انواعها . ولان سليم سائق ماهر . يصبح اداة لتوجيهها بل وانتشارها في كل اتجاه . وهنايتفجر داخل سليم صراع حاد من نوع خاص . انه يسخط ، ويشمئز من نفسه بداية. ومن الظروف التي دفعته الى هذا الطريق ، منتهيا بالعقل المدبر والافعى الرقطاء ـ العم سلوان ـ ويصارح « بدر » احد انياب هذه الافعى في قراره بترك هذا الوكر ، والرجوع مرة اخرى الى حظيرته الاجتماعية . وهو في انتظار رسالة من شركة تريد سائقا تنطبق عليه مهارات « سليم » . ومع تسلمه للرسالة من « بدر » تتفتح امامه آفاقا اجتماعية جديدة . يرى فيها نفسه « سليم » انسانا منتجا ، حرا . ولكن حين يفض الرسالة ، تنقلب حالة هذه رأسا على عقب .

ان العم « سلوان » يفعل حيلة . فترفضه الشركة « سليم » لانه انسان مدان اجتماعيا . ومن ثم يتوجه « سليم » نحو كوكب اخر ... « درب المجرة » يرى فيه حلمه الذي يطارده ، منذ ان اتى من جبهة القتال . حلمه في الحياة الحرة الكريمة . حلمه في ان يعثر على آدمية هذا الحلم الذي كان يخامره ، ويصاحبه ، منذ بداية رحلته . وكان يبزغ ويتضح مع نهاية كل هزيمة منى بها في صراعاته المتتالية ، والمتنوعة . لكن الان اصبح المخرج الحقيقي له ، يتمنى الوصول اليه ، ومعانقته . ويأتي المشهد الاخير في المسرحية تتويجا للهزيمة الكلية التي اصابت « سليم » على المستويين. حلمه الغيبي ، وحلمه الواقعي ... ليروى لنا كيف أصبح نزيلا في مستشفى الامراض العقلية حيث ينتقل اليها على اثر حادثة اصطدام ، كان نتيجتها اجماع الاطباء على انها أودت بقواه العقلية. وفي نهاية المشهد يستعير « سليم » شخصية مدير المستشفى . وهو يتحدث عن مرضاه ، واطبائه معلنا صيحته المستنكرة المليئة بالسخرية ، والمرارة ، عالم مجانين ، يتحدث عن مجنون ، ويخاطب مجانين .

لعل هذه المسرحية من خلال عرضنا المتاني لفصولها ومشاهدها تمثل لنا كشفا خاصا لقضية بطلها . وبقدر ما تمثل هذا الكشف الخاص . بقدر ماهي تمثل كشفا عاما .

ولعل السؤال الخفي ، الذي حاولت المسرحية الاجابة عليه، من خلال تنوع مشاهدها ، وتطور حوادثها . بل وفجيعة المصير الذي لاقاه بطلها . هي التي منحتها هذين البعدين في وقت واحد . ان المسرحية لم تطرح السؤال بشكل مباشر وواضح . وانما اجابت عليه بكليتها ومن خلال كل محطة قطعها البطل في رحلته ، كنا نستجمع مفردات السؤال لتجيب عليه في المحطة التي تليها ...

ان السؤال في المسرحية يأتي على هذا النحو . ما هو الفرق بين حرب التحريك ، وحرب التحرير ؟ ثم اذا حاولنا بعثرة مفرداته وتجميعها على نحو اخر يكون السؤال اذا كان هناك عدو متربص على الحدود . فهل هناك فصل بين القضية الوطنية في الخارج والقضية الاجتماعية في الداخل ؟ ثم اذا حاولنا بعثرة مفردات هذا السؤال ، وتجميعها على نحو اخر للمرة الثالثة والاخيرة يكون . اذا كانت هناك بلد تسوده علاقات اجتماعية شبيهة بما راينا في مسرحيتنا هذه . فما مصير ابنائها البسطاء ، من محاربين وغيرهم؟ ثم ما الذي دفعها لخوض المعركة ؟ ومن الذي حارب واستشهد ؟ ومن اجل من خاضوا المعركة وتحملوا ويلاتها ؟ .

لعلنا من خلال طرحنا لهذه الاسئلة . نكون قد تلامسنا مع قضية بطلنا « سليم » . بل وقضية اي انسان يحمل ملامح سليم الاجتماعية وهو يعيش ذلك الظرف الخاص ـ العام الذي ينسحب على القوى الاجتماعية . وان اختلفت في الدرجة .

واذا كان « سليم » هذا الانسان البسيط قد هزم في صراعاته المتتالية : بداية مع الاقطاعي . ثم مع الراسمالي . واخيرا يخرج مشوها من صراعه مع المافيا .... فان هذه الهزائم لا تنم عن ضعف من قبله . وانما تنم عن شراهة هذه القوى . ومدى استفحالها في الواقع . واذا كان سليم يتوجه بحلم غيبي لكوكب اخر (درب المجرة) . فان ذلك يأتي منطقيا مع تكوينه ومع معاناته الواقعية. عكس ما اتى به « يوسف ادريس » في مسرحيته «الجنس الثالث» حيث يرى فيها بطلها ان الحل لواقعه المأزوم لن يأتي الا بزواج بين الجنس البشري ، والجنس الاخر ومن نسلهم يأتي الجنس الثالث الذي يقدم الحلول الشافية للبشرية ...

ومن هنا اتت المسرحية تحمل هموما عربية . وفي نفس الوقت تحمل هموما انسانية ... وهذا ما سنراه في مناقشتنا للعرض .

اننا نرى خشبة المسرح ، وقد وضعت عليها خمس ديكورات منفصلة . كل ديكور يمثل مشهدا مستقلا . عن المشهد الذي يقع بجواره . تبدأ حوادث المسرحية داخل حجرة الطبيب النفسي التي ربما شكلت بالنسبة لنا نحن المشاهدين ، حيرة بل تأرجحا بين الخيال والواقع بين مصدقين ومكذبين ... وربما ساعدنا في ذلك واجهتها التي تشبه أعواد المشانق ، والمكياج الذي وضعه « قاسم محمد » « سليم » حيث دهن نصف وجهه بمسحوق أبيض واضعا تحت عينه دمعة سوداء ... الامر الذي جعل بعضا من المشاهدين يستحضرون وجه البلياتشو الذي يلعب في السيرك . وهو يسبح في جو من الخيال ـ الفانتزيا ـ وربما أكدت هذه المفردات حركات الممثلين ـ الميزنسيل ـ وعلى وجه الخصوص سليم وهو يقفز من النافذة ، رافضا الدخول من الباب او الخروج منه ، بالاضافة الى التشكيل الجسمي المبالغ فيه .. .

كل هذا أعطانا وجعلنا نعيش في اطار خيالي نتلمس فيه الطريق

السليم للمشاركة في هذه الرحلة . فمع غياب الرمز المحدد الدلالة في هذا المشهد تعثرنا في الامساك بطرف الحبل الذي قذفه لنا البطل في حواره معنا ، الامر الذي جعلنا نتشبث به في المشهد الثاني مشهد العمدة الذي كشف لنا علاقات القرية ، وما طرأ عليها من متغيرات بشكل محدد الدلالة في البعد الحركي للعمدة ، وفي الديكور الموحى ، خاصة مكتب العمدة الذي رسم عليه فارا كبيرا يمثل شراهة العمدة ودناءته في الوقت نفسه . وعندما يأتى المشهد الثالث . مشهد مدير الشركة ، ورغم انه يتحرك في حيز صغير ، ومحدود جدا على خشبة المسرح ، الا انه يسطع امامنا وكانهيتحرك في رقعة تغطى خشبة المسرح بكاملها ... ومن خلال قطعة الزهر المعلقة في سقف الديكور المكون من اجزاء تجريدية مركبة ... تلغون واسلاك بارزة وملابس المدير التي تشبه لاعب الشيش تعطينا جوا لتحكم فيه العقول الالكترونية — كومبيوتر — ويتكامل هذا الاطار بالحركة ، تتكشف لنا معالم الرأسمالية . بل من الممكن ان نتصور فيه الامبريالية في اعلى درجتها . وفي مشهد الحانه نرى الديكور البسيط المكون من خطوط تشكل فيما بينها بارا خطيا يعلوه عنكبوت مسيطر عليه . وفي هذا دلالة بالغة للفساد المعزول والمتراكم لسنين طويلة . وفي المشهد الاخير لا نرى وجه العم « سلوان » . وانما نرى الوكر مرسوما على حائط المواجه لنا ، دورا بديلا عن وجه « سلوان » وفي هذا دلالة بالغة للكشف عن الوجه الحقيقي لرئيس المافيا الذي لا يمكن ان نراه وانما نرى بصماته ودوافعه ، بل ومخالبه في بعض الاحيان .

اذا كنا اعتمدنا على وصف الديكور بشكل تفصيلي . فلانه يدخل في البناء العضوي للمسرحية . فهو ليس اطارا خارجيا فضفاضا . وانما كل جزء فيه موظف لخدمة ايصال فكرة محددة ، ارادها المقتبس وربما المؤلف من قبله . واساسا المخرج ، والممثل . فضلا عن انه يضيء لنا جوانب خاصة جدا ، وبقدر ماهي خاصة فهي عامة في الوقت ذاته .

واذا كان المخرج « ابراهيم جلال » اعتمد منظور بيرانديللو في المسرح حيث المسرح داخل المسرح أ. وتقمص الشخصية المسرحية من قبل الممثل الماثل امامنا على خشبة المسرح . ومزجها ببعض الملامح العامة في المسرح الملحمي عند برخت ساعده في ذلك النص الذي يبدأ من حيث انتهت اليه المأساة الحقيقية . واكتملت في واقعها — وربما يذكرنا هذا «بالتحليل التراجعي » في مسرح ابسن — وهي بذلك تتيح للسرد ، المساحة الكبرى لتخاطب فينا وعينا ، وعقولنا ، اكثر ما تخاطب فينا عواطفنا . ولهذا نرى المخرج يلجأ الى الالقاء الموقع في بعض اللحظات المشحونة نفسيا . والاستعانة بالايقاع كفاصل بين المشاهد لكسر الايهام المسرحي .. كل هذا اتى بهالاخراج بطريقة بارعة ، رغم مزاوجته بين مدارس متعددة ، في الاخراج. علما بأن هناك ملاحظة لا نعرف اين تسكنها ، ومن المؤول عنها . هل هو الممثل منفردا ؟ ام المخرج منفردا ؟ ام الاثنين معا بين مخطط ومنفذ . وهي محاولة اضفاء اللهجة التونسية على اداء مدير الشركة. واضفاء اللهجة السورية على اداء « بدير » . الامر الذي حصرهم في ذهن المشاهد في بعد نفس . اتى بديلا عن البعد الانساني والموضوعي الذي جسده الممثل « سامي عبدالحميد » في بقية أدواره الاخرى في المسرحية . وقد جسدهم ببراعة فائقة ، خدمة في ذلك القناع ، والمكياج النفسي . الذي ابتكره في تمثيل كل شخصية على حده : الطبيب النفسي . العمدة . ابو فكتور . على ان براعة التمثيل في هذه المسرحية تعتبر الشيء الفذ فيها في اداء « قاسم محمد» الذي جسد لنا مراحل الصراع الذي خاضها سليم . « وسامي عبدالحميد » في أدواره الخمسة . فشاهدنا مباراة تمثيلية بالغة الرقي والتفوق المبدع .

واذا كنا اوردنا بعض الملاحظات على هذا العرض . فان ذلك من قبيل مناقشته لا من قبيل تجريحه .

وفي النهاية لعل القضية الاساسية تظل قائمة ، والتي طرحناها في بداية مقالتنا هذه ، بين فريقي المؤيدين والرافضين لعملية الاقتباس .

زينب منتصر

رسالة المغرب

مهرجان المتنبي

تدعيما للحركة الثقافية العربية وتمجيدا لذكريات قادة الفكر ورواد الادب وتخليدا للذكرى الالفية لشاعر العرب الكبير ابي الطيب المتنبي ، نظمت جمعية رسالة الطالب تحت اشراف وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية ورعاية سفارة الجمهورية العراقية بالرباط ـ مهرجانا ادبيا شعريا حول شخصية المتنبي .

وقد احتضنت مدينة طنجة ملتقى الحضارات ومركز الاشعاع الفكري والثقافي هذا اللقاء الكبير وقد ضمت رحاب قصر مرشان عروض هذا اللقاء في يومي الثلاثاء والاربعاء ٣٠ و٣١ ماي ١٩٧٨ من هذه العروض القيمة اقامة معرض بباحة القصر لمختلف اثار المتنبي وما كتب عنه من مؤلفات وروايات وقصص ونقد وتعليق وشروح وحواشي من مختلف جهابذة الفكر واعلام الادب ورواد الشعر عبر مختلف مراحل تاريخ الفكر العربي والحركة الثقافية والفنية بالمشرق العربي وغيرها من البلاد العربية والاسلامية الى غير ذلك من مظاهر الاحتفاء بشاعرنا العظيم الذي شغل الفكر واستأثر باهتمامات عشاق رجالات القلم والفروسية العربية طيلة ماينيف على الف سنة ، كما اشتمل المعرض على عروض فنية تمثل الصناعة التقليدية من نماذج نحاسية وجبسية وخشبية تبرز براعة الفنان العراقي في النقش والرسم والابداع الصناعي ، كما توجد من بين هذه النماذج انواع من السجاد على مختلف الاقيسة الى جانب لوحات بديعة تمثل مختلف المناظر الطبيعية والعمرانية والمؤسسات الصناعية بمختلف قطاعاتها بالقطر العراقي الشقيق ، وقد تصدرت واجهة مدخل البهو لافتتان جميلتان تحمل اولاهما شعار جمعية رسالة الطالب وقد علقت هذه بمقدمة المائدة المستديرة التي نسقت فوقها الكتب المعروضة واللافتة الثانية علقت فوق قوس مدخل القاعة الكبرى للقصر وتحمل هذه العبارة : (المهرجان الادبي لتخليد الذكرى الالفية لشاعر العرب الكبير المتنبي) وفي واجهة المعرض من الجهة الداخلية نصبت لوحة كبيرة تمثل صورة الشاعر المحتفى به وهي من رسم الفنان عبدالسلام المرابط ، الى غير ذلك من التحف والمعروضات اللطيفة التي تعطي فكرة واضحة عن تقدم الفن في البلاد العراقية الناهضة ، وقد كان علم المغرب وعلم الجمهورية العراقية يرفرفان في كل من الساحة الخارجية للقصر والبهو ومختلف اجنحة القصر .

وقبل الموعد المضروب لانطلاق الحفل كانت الجماهير الغفيرة من المدعوين تتقاطر على قصر مرشان حيث كانوا يمرون بباحته حيث اقيم المعرض فيشاهدون المعروضات وينتقلون من جناح الى اخر يستفسرون المكلف بالمعرض الذي يزودهم بايضاحات وافية عن مزايا العروض وخصائصها الفنية ومصادرها التاريخية والفنية ثم يلتحقون بالقاعة الثانية المخصصة لعروض المهرجان ، وقد نصبت لوحة زيتية كبيرة تشخص الشاعر في زيه القومي بجانب المنصة المخصصة للاساتذة المحاضرين في مواجهة الجمهور ، وهكذا انطلق المهرجان بكلمة ترحيب وتنويه تولى القائها رئيس جمعية رسالة الطالب السيد مصطفى ابن مسعود حيث قدم بيانات ومغزى اقامة هذا المهرجان الادبي الكبير توطيدا للعلاقات الثقافية بين المغرب والعراق وتمتينا لمزيد من الروابط الاخوية بين المشرق والمغرب ، ثم قدم حضرات الاساتذة المشاركين بعروضهم القيمة الهادفة ،فاعطيت الكلمة الاولى لممثل العراق الاستاذ نزار السامرائي المستشار الصحفي بسفارة جمهورية العراق بالرباط ومدير المركز الثقافي العراقي بالرباط حيث القى كلمة باسم السفارة ولقد كانت الكلمة شيقة بما تضمنته من عواطف الصداقة والمودة المتبادلة بين البلدين ومشاعر الاخوة الموجهة الى الجماهير المتواجدة داخل القاعة وفي مختلف الجهات سواء في المغرب او العراق حيث تولت اجهزة الاذاعة والتلفزيون في كل من المغرب والعراق الشقيق نقل صور واصداء لعروض المهرجان .

ثم أخذ الكلمة فضيلة الدكتور عبدالله الطيب العميد السابق لجامعة الخرطوم الاستاذ المحاضر بجامعة محمد بن عبدالله بفاس ، والدكتور بوصفه متخصصا في حياة المتنبي واثاره اعطى نظرات شاملة عن ادب المتنبي وشعره ومواقفه المختلفة عبر مراحل كفاحه الادبي ، كما اعطى بيانات في تقييم انتاج الشاعر ونظرته للحياة وتطلعاته للشخصية والقومية باعتباره رائدا للشعر في عصره .

ثم تناول الكلمة الاستاذ التهامي العمراني الذي اعطى بيانات في موضوع الذكرى وماتحمله من معان واهداف تخص الشاعر وما ابداعه في ميدان الادب والشعر مع اشارات الى ماكان من علاقاته بذوي النفوذ والمكانات في عصره وماحصل بينه وبين هؤلاء من صراعات ومجاملات او علاقات طيبة .

ثم حان موعد الشعر حيث ألقى الشاعر الاستاذ عبد القادر المقدم شاعر طنجة قصيدته المطولة الرائعة وقد كانت في فصول تتخللها فواصل موسيقية تناولت القصيدة مختلف مراحل حياة الشاعر الكبير ونظراته البعيدة الخالدة في الحياة وفي الناس على اختلاف مستوياتهم ومشاربهم واذواقهم وتطلعاتهم محللا جوانب متعددة لنفسية الشاعر ومشاعره وطموحاته البعيدة التي لاتقف عند حد مما أثار حوله مكايد المعاصرين ودسائس الحاقدين كما تناولت القصيدة في مختلف فصولها افاق تلك المرحلة التي عاصرها الشاعر بما كانت عليه من تناقضات سياسية واجتماعية ومذهبية حيث عانا الشاعر منها الاما وتعرض لاخطار ومؤامرات كان من نتائجها ان تعرض لمحاولات اغتيال انتهت بمعركة غير متكافئة كان ضحيتها حيث قتل أثناء المعركة هو ومن كان معه : غلامه وبعض افراد عائلته ، ولقد كان الجمهور يتابع فصول القصيدة بتجاوب وتشجيع وتصفيق حاد ، الشيء الذي اثار اعجاب الحاضرين .

تناول الكلمة الاستاذ محمد السرغيني الذي اعطى عرضا مفصلا عن حياة الشاعر ومكانته الادبية في عصره وماكان له من اثر في الحياة

السياسية والفكرية يومئذ مبرزا جوانب متعددة من عبقرية الشاعر وحبه للمغامرة وتطلعاته للامارة الامر الذي اثار حوله سخائم المنافسين وضغائن الحاقدين عليه من المتكالبين على المناصب والمتصارعين على التقرب لذوي النفوذ في عصره الامر الذي كان يدفع بالشاعر الى الهجرة من مكان الى مكان ومن أمير الى زعيم متنقلا بين انحاء العراق وبين العراق والشام وبين الشام ومصر الى فارس احيانا ـ هكذا انتهى اليوم الاول للمهرجان ـ .

وفي اليوم الثاني للمهرجان (الاربعاء ٣١ ماي ١٩٧٨)ختم الحفل بعرض افلام وثائقية عن مظاهر الحياة الثقافية في العراق الشقيق وفي النهاية وزعت كتب ومطبوعات ثقافية مفيدة عن العراق لفائدة الجمهور .

وقد ترك مهرجان المتنبي اصداء حسنة وانطباعات طيبة في مختلف الاوساط الادبية والثقافية ، وقد تابع جمهور المثقفين ورجال التعليم من مسؤولين ومديرين واساتذة ومعلمين وطلبة وطالبات عروض المهرجان باقبال منقطع النظير .

كما كانت اجهزة الاعلام من صحف واذاعات وتلفزة تعمل على تغطية احداث هذا المهرجان الذي حقق نصرا للثقافة العربية وعمل على توسيع افاق التوعية الادبية والثقافية في كل من المغرب والعراق . .

رسالة مدريد

من لويس فلسطين

محاضرة بالمعهد العراقي بمدريد

القى الناقد الفني والصحفي الكبير (خوليو ترينباس) محاضرة في المعهد العراقي بمدريد بمناسبة الاحتفال باختتام معرض اللوحات العراقية للفن الحديث والذي اقيم في مدريد بمناسبة تدشين المعهد . وقد حاول المحاضر الكبير ، الذي كان يجهل كل شيء عن الفن العراقي الحديث ، والذي زوده المعهد بجميع المعلومات حول ذلك ـ بالتسلسل من الفن العراقي القديم ، وحضارة ما بين النهرين وتطور الفن ، ثم انتقل بعدها للحديث عن فن الواسطي ، وانتقل بعد ذلك للحديث عن مثال العراق الكبير (جواد سليم) فاثنى على أعماله الفنية التي على الرغم من حداثتها في المذهب ، الا ان أصولها مأخوذة من الجذور العريقة في بلاد ما بين النهرين .

وحاول المحاضر ان يثبت امرين ، الاول منهما هو ان الفن العراقي الحديث عامة ، مهما اتجهت مذاهبه الفنية انما يؤكد الاتصال المباشر بين الفنان العراقي الحديث والقديم ، والامر الثاني اوجه الشبه بين الفن العراقي او بعض الفنانين العراقيين الحديثين وبعض الفنانين الاسبان ، فحاول ان يوجد وجه الشبه بين جواد سليم وبين أحد كبار المثالين الاسبان وهو (فيكتوريو ماتشو) وهناك بالفعل تشابه كبير بل توارد خواطر . وهكذا قارن بين بعض الفنانين الذين عرضوا اعمالهم في هذا المعرض وبعض المصورين الاسبان . واعترف بفضل الموسيقي العراقي زرياب على الموسيقى في اسبانيا ابان الحكم العربي ، وكيف انه اثر ليس في الموسيقى الاسبانية فحسب بل تعداها الى اوربا ، والى شمال افريقيا . واسبانيا تدين بالايادي البيضاء الى زرياب الذي اتاها من العراق حيث قدم لها فنا لم تكن تعرفه من قبل فقد قيل بان الاندلس لم يعرف الموسيقى حتى حضور زرياب اليها .

وقارن المحاضر بين الحضارة القديمة في العراق ، والكثير من التماثيل الاسبانية القديمة ووجه الشبه الكبير بين راس الثور والفرس الاشوري وبين التماثيل التي كشف عنها من العصر الايبري في اسبانيا . بقي أن نذكر أمرين ، الاول منهما ، ان خوليو ترينباس ، هو من كبار الناقدين الفنيين الاسبان عامة ، ولم يبق من رعيله سوى « كامون اثنار » ، والامر الثاني هو ، عنوان المحاضرة وكان (الفن العراقي وامكان اتصاله بالفن الاسباني على مر الزمان) .

واختتم المحاضر هذه المحاضرة القيمة التي ترأسها السيد سفير العراق ، بقوله ... ربما كان توارد خواطر هذا التقارب ، بل اني ارجح بأن الصلات بين بلاد ما بين النهرين واسبانيا ، كانت منذ القديم خصوصا في طريقة تلوين التماثيل ونفس الاسلوب في التماثيل القديمة التي كانت تجوف عيناها لتوضع مكانها أعين من الزجاج ... لابد وان هناك اتصالا مباشرا بين الحضارتين عبر التاريخ .

وكان من أجمل ما قاله لتعليل أعجابه الكبير بالفن العراقي « انني اندلسي من مالقة أي مدينة بيكاسو ، وربما كان أصلي الاندلسي ، هو الذي قربني أكثر الى الفن العراقي القديم والحديث .

مقال حول سومر في مجلة اسبانية

تهتم مجلة (التاريخ / ١٦) الشهرية والتي تصدر في العاصمة الاسبانية بالموضوعات التاريخية المدروسة ، وقد صدر في عددها عن شهر يونيو ، مقالا مطولا عن حضارة سومر والتي يعتبرها المؤلف مهد الحضارات كلها . والقى المؤلف نظرة عامة ومفصلة حول الفنون في سومر ، مع نشر صور ملونة حول أهم الاثار من ذلك العهد ، والكتابة المسمارية والاختام المستخدمة ، ورؤوس التماثيل المختلفة ، والمباني واطلال ما تركته في العراق . وكان المؤلف لهذا المقال الذي يقع في ٢٥ صفحة ايجابيا ، متوخيا التاريخ دون عداه في ذكر وسرد الحقائق . وقد خرج من هذا المقال الى شيء واحد ، الا وهو ان سومر ، كانت مهد الحضارات في العالم .

عودة الكاتب المسرحي (ارابال) الى أسبانيا :

عاد الى اسبانيا مؤخرا الكاتب المسرحي الكبير ارابال وهو اسباني اختار المنفى لنفسه في فرنسا اذ ان مسرحياته لم تكن تتمشى ونظام الحكم في البلاد . وقد حضر الى اسبانيا ليقدم مسرحية واعلن ارابال على اثر وصوله الى مدريد قائلا ، بانه أديب حر ، تفكيره اشتراكي ، وادبه اشتراكي واجتماعي ، لذا فقد فضل ان يعيش في الغربة حرا ، بدلا من ان يعيش في اسبانيا مقيد الحرية والتفكير . وان المبالغات من حوله من نظام الرئيس فرانكو ، لم تمس فقط أدبه وطريقته في التفكير بل حتى جسمه ، فهو قصير القامة ، الا أنه ليس قزم ـ كما اشيع عنه ذلك ، كما انه لم يحظ بجمال الرجولة ، الا انه ليس قبيح الخلقة للدرجة التي وصفها به النظام السابق .

لقد كان العداء له ولادبه ، فرحل عن البلاد ، وبقى في المنفى حتى عاد ليعرض على ابناء وطنه مؤخرا انتاجه الفكري والادبي خلال سنوات من الحرية عاشها خارج اسبانيا . ويعتبر ارابال ، من أكبر كتاب القصة الاسبان عامة ، ولاقى مسرحه خير التقدير في العواصم الاوروبية المختلفة . وكان يعتقد بأن مسرحيته المعروضة في مدريد لن تلاقي اقبالا ، الا ان الاقبال عليها كان كبيرا ، ولو ان عددا من الحاضرين لم يفهم المغزى الذي يقصده الاديب .

تكريم ذكرى شاعر :

اقيمت في مدينة (المرية) او المرئية ، على ساحل البحر الابيض المتوسط ، سلسلة من الندوات الادبية والشعرية تكريما

للذكرى المئوية على مولد الشاعر الاندلسي (فرانسيسكو فياسبيسا) .

وفياسبيسا ، تغنى بمآثر العرب في الاندلس ، وطنه الصغير ، وبالنهضة الادبية الكبيرة التي عرفها الاندلس أبان الحكم العربي . واختتمت هذه الندوات بندوة شعرية ، دعي اليها الدكتور محمود صبح ليلقي قصائده فيها .

والقصد من دعوة شاعر عربي معاصر ليختتم هذه الندوة ، يرجع الى نوع من التكريم للشاعر الاندلسي الذي عاش في الاثار العربية وخلدها في اشعاره . وكانت لي فرصة للحديث مع ابنة الشاعر الاسباني (لولا) لتحدثني عن والدها ، فقالت بانه كان يعشق التراث العربي في الاندلس ، ويقدر الحضارة العربية حق قدرها ، وكان صديقا لعدد من كبار الشعراء الاندلسيين من بينهم غارثيا لوركا وخوان رامون خيمينيث وفيسنتي اليكساندري ، وهو ينتمي الى جيل الثمانية والتسعين والذي يعرف بالعصر الذهبي الحديث . انه يعتز بأندلسيته كثيرا ولم تغب الاندلس عن ذاكرته ابدا في سبيل ابرازها في أشعاره ، وقد علمني ان احب الاندلس وأعشق الحضارة العربية بها .

معارض الكتب في مدريد

اقيم في الفترة الاخيرة معرضان للكتاب في مدريد ، الاول معرض الكتب النادرة القديمة والحديثة ، والثاني معرض الكتاب السنوي الذي يقام بمناسبة ذكرى وفاة سيرفانتيس . وجمع المعرض الاول ، ثمانية وعشرين من اصحاب المكتبات من جميع انحاء البلاد ، فعرضوا ما لديهم من الكتب النادرة والفريدة والتي تلاقي التقدير الكبير من هواة جمع الكتب النادرة . وقد بيعت نسبة كبيرة من الكتب التي جاءوا بها ، خصوصا بالنسبة للكتب القديمة التي ترجع الى أوائل او منتصف القرن الثامن عشر .

أما معرض الكتاب السنوي ، فقد اشتركت فيه جميع دور النشر في مدريد ، واشتركت مؤسسة الكتاب الوطنية بجناح خاص بها ، واشترك ايضا المعهد الاسباني العربي التابع لوزارة الخارجية الاسبانية والذي يبدي نشاطا كبيرا في نشر الثقافة العربية بين الاسبان بترجمة الكتب وطباعتها وبيعها بأسعار زهيدة لتكون في متناول الجميع . ومنذ تولى مديره الحالي السفير فرانسيسكو اوتراي ، زاد نشاط المعهد كثيرا ، فقام بطباعة مجموعة كبيرة من الكتب العربية والابحاث ، ومن ضمن اخر ما نشره ، كتاب (الشعلة الزرقاء) للاديبة سلمى الحفار ، كما نشر مجموعة من الكتب حول ابن زيدون الشاعر القرطبي في اللغتين العربية والاسبانية ، وقد قام بترجمته الدكتور محمود صبح ، وكتب أخرى قامت بترجمتها الى الاسبانية المستشرقة (كارمن رويث) وغيرها كثير .

وقد نشر المعهد اخيرا موسوعة حول الشعر التونسي المعاصر في اللغة الاسبانية ، على غرار كتاب الشعر العراقي المعاصر الذي سبق ان نشره المعهد المذكور .

كما قام بنشر كتاب جديد للمستشرق الاسباني الدبلوماسي (خسوس ريوساليدو) مدير المركز الثقافي الاسباني في كوبنهاجن . ونحن لا نشك في أهمية هذه الرسالة اذ انها تأتي من الاسبان وللاسبان ، اذ انها اكثر وقعا من ان تقوم الهيئات العربية بنشر هذه الثقافة اذ ان هذا من أهم واجباتها المقدسة ... والاسباني عموما ، يحب ان يحدثه اسباني اخر عن الحضارات الاخرى اذ يعتقد بانه سوف يكون ايجابيا اكثر من الاجنبي الذي يقوم بالدعاية لوطنه .

حديث مع الدكتور فرنندو خيمينو حول شخصية جوان ميرو .

الدكتور فرنندو خيمينو ، هو من اقليم قطالونيا ، أي من نفس الاقليم الذي ولد وعاش فيه الفنان الكبير جوان ميرو الذي يحتفل الان بعيد ميلاده الخامس والثمانين باحتفالات ضخمة . والدكتور خيمينو ، كان مديرا لمصلحة سك النقود ، واخصائي في صناعة الميداليات التذكارية ، وهو مستشار احدى كبريات مصانع الميداليات في برشلونة واستاذ بجامعة مدريد المستقلة للعملات والنقود ، والامين العام للمنظمة الدولية المعروفة باسم (فيديم) جمعية اصدقاء الميدالية ومقرها باريس .

وسألت هذا الاستاذ حول شخصية ميرو وأعماله الفنية فقال : « لا اريد ان أتعصب لابناء بلدتي ، وأريد ان أكون صريحا للغاية في تصريحاتي هذه ، لذا اخبرك بأن ميرو ، لا يستحق هذه الشهرة الكبيرة التي له ، فأعماله الفنية ليست ذات قيمة ، بل هي عملية تجارية استغل اسمه ليستفيد ماديا من الاثرياء الذين يتلهفون لاقتناء أي عمل من أعماله الفنية . بل اكثر من ذلك ، فان والدي هو مصور معروف ، وكانت له صلة كبيرة بهذا الفنان قبل ان ينال الشهرة العظيمة التي له وقبل ان ينشيء مؤسسة ثقافية تحمل اسمه وتدرس مذهبه الفني ، وكان والدي يحكي لي في مناسبات عديدة ، بأن ميرو ، يعمل في مرسمين في نفس المبنى ، ففي الطابق السفلي ، يقوم برسم هذه (الخربشات) ليبيعها بأغلى الاسعار ، بينما يرسم في مرسمه بالطابق العلوي ، تلك اللوحات القيمة التي لا يعرضها على أحد بل على أقلية قليلة من الاصدقاء .

س ـ ما السبب في شهرة ميرو العالمية ؟

ج ـ السبب جد واضح لي ، انه من صنيعة الجنرال فرانكو ونظامه السياسي ، اذا اراد ان يتقرب من شعب قطالونيا ، فاحتضن هذا الفنان الذي نال شهرة بعض الشيء خارج اسبانيا ، أولا بقصد التقرب الى شعب قاطالونيا ـ اذ ان هذا الاقليم ، يعتبر اكثر الاقاليم نهضة صناعية وله وزنه الكبير المالي والسياسي في البلاد ـ وأراد فرانكو عن هذا الطريق ان يثبت لشعب قطالونيا بأنه برعاهم بعد ان حاول تحطيم الاقليم في بداية عهده نظرا لان قطالونيا كانت تطالب باعلان حكومة ذاتية .

ومن جهة أخرى ، فان اعمال ميرو ، تثبت بانه لا توجد ديكاتورية في اسبانيا اذ ان الديكتاتورية تتنافى والفنون الحديثة التجريدية وما اليها ، ليثبت للعالم عن هذا الطريق بأن لا ديكتاتورية في عهد فرانكو .

س ـ الا يوجد شيء صالح في اعمال ميرو ـ في نظرك ـ ؟

ج ـ ما من شك في ان هناك بعضا من اعماله القليلة تعجبني ، خصوصا بالنسبة الى لوحاته الضخمة المطرزة والمصنوعة على القماش ، الا انها لا تتعدى كونها مساحات زخرفية ذات الوان جميلة ، ولكن لا يمكننا اعتبارها بشكل من الاشكال بأنها فن من الفنون الجميلة تباع بهذه الاسعار الخيالية .

س ـ هناك من يقول، بأن ميرو سوف يحتل المكانة العالمية الاولى التي كان يحتلها بيكاسو فهل هذا صحيح ؟ .

ج ـ ان عالمنا اليوم ، هو عالم يعيش في صورة سطحية ، انه عالم المادة ، وبالتالي ، فان كان الاثرياء يعطون قيمة مالية كبيرة لاستثمار اموالهم في اعمال بيكاسو او ميرو ، فمن الطبيعي ان يكون خليفة لبيكاسو ، ولكن الزمن سوف يثبت لنا بانه لن يبق سوى العمل الفني المبدع ، وليست (خربشات) بيكاسو او ميرو ، بل اعمالهما الجدية فقط ، فالامضاء لن يكون كل شيء عندما توزن الاعمال الفنية في ميزان التاريخ .

الدكتور محمود صبح ينال جائزة فيسنتي اليكساندري للشعر

حاولت الاتصال بالدكتور محمود صبح في منزله ، فقيل لي

بانه ذهب لتسلم جائزة شعرية جديدة ، ولن يتأخر ، وادهشني حقا ان يتمكن شاعر عربي من الحصول على جوائز عديدة في الشعر في عام واحد ، متحديا اقرانه من الاسبان ومن دول امريكا الاسبانية على الرغم من صعوبة الميدان الذي ينافس فيه وان لغته الاصلية هي العربية . واصبحت دعابة كلما رأينا الدكتور صبح عند وداعه ان نقول له (حتى الجائزة المقبلة) . ولست اقصد هنا دعاية لفرد معين بل انها دعاية للانتصار العربي في اسبانيا عامة ، وان سرورنا لهذا الانتصار ليس بصفة فردية ، بل هو سرورنا لانتصار عربي في اسبانيا التي كان شعارها في العهد العربي هو الشعر وما كان وزيرا يعين في عهد الخلفاء الا اذا كان شاعرا .

ولما تمكنت من مقابلة الدكتور صبح ، دار بيننا الحديث التالي :

س ـ اخبرنا عن الجائزة الاخيرة (فيسنتي اليكساندري) .

ج ـ لقد اراد هذا الشاعر الحاصل على جائزة نوبيل من ان يصرف ما حصل عليه من جائزة نوبيل بوضع جائزة سنوية تحمل اسمه في الشعر ، وهذه أول سنة تقدم فيها هذه الجائزة ، وتقدم لعربي .

س ـ كم كان عدد المتقدمين لهذه الجائزة .

ج ـ لم يزد العدد على الـ (٥١٥٦) شاعرا من اسبانيا والدول الناطقة بالاسبانية .

س ـ ماذا تعني بكلمة (فقط) .

ج ـ من المحتمل ان يكون العدد أكبر من ذلك بكثير .

س ـ وهل تعتقد بانك كنت تحصل على الجائزة لو تقدم عشرة الاف او خمسة عشر الف شاعر .

ج ـ لماذا لا . . انني احاول التعبير عن طريق الشعر ، فاني محترف ولست هاو ، ولو كنت الجأ الى التدريس الجامعي والترجمة والكتابة الى الاذاعة ، الا ان حرفتي الاولى وهويتي هي الشعر ، واني مستعد لان ادخل المعمعة مع اي عدد كان من المنافسين ، فانا لا اخشى منافسة احد .

س ـ ولماذا لا تضع موسيقى لهذه المقطوعة المكونة من ٣٠٠ بيت شعر ؟ .

ج ـ لقد اجبت على ما كان يجول بخاطري ، فقد اراد احد الموسيقيين من الاصدقاء ان يضع لها لحنا مناسبا .

س ـ هل تنوي ترجمتها الى اللغة العربية ؟ .

ج ـ لقد قمت بالفعل بترجمتها الى العربية ، وكأن الله اراد عقابي اذ انني اترجم الاشعار من العربية الى الاسبانية أما في هذه المرة ، فقد كان عقابي ان اترجم مقطوعة من شعري من الاسبانية الى العربية .

س ـ لقد حصل فيسنتي اليسكاندري على جائزة نوبيل في الشعر وحصلت انت على جائزة فيسنتي اليكساندري في الشعر ، فهل تعتقد بانك حصلت بصورة غير مباشرة على جائزة نوبيل للشعر (عن طريق العدوى) ؟ .

ج ـ لقد كان هذا ما قاله لي فيسنتي اليسكاندري ، فقد تنبأ بأنني سأحصل على جائزة نوبيل للشعر ، ورددت عليه قائلا : ان كنت حصلت عليها في سن التسعة والسبعين سنة ، فسأحصل عليها أنا في سن الثمانين .

س ـ لندخل في موضوع القصيدة .

ج ـ انها قصيدة صوفية (جدلية) .

س ـ كم جائزة حصلت عليها مؤخرا ؟

ج ـ أربعة فقط .

س ـ هل (الفقط) هو طريقتك في الحياة .

ج ـ نعم فانا لست قانعا بشيء ، اذ ان هدفي في الحياة هو نسيان الماضي والسير نحو الامام ، فمن يعيش في انتصاراته ، ينام فيها ، وانا لا أريد النوم .

كتاب اسباني يفوز بجائزة ثانية دولية :

فاز الكتاب الاسباني (لوس توبوس) بالجائزة الثانية في المسابقة السنوية الدولية التي تقام في (نيس) لاحسن ريبورتاج ادبي في شكل قصة . قام بتأليفه كل من « خسوس توربادو » ـ الحاصل على جائزة نادال ، و « مانويل ليغينتشي » . وقد اشارت لجنة التحكيم بالمكانة الادبية الرفيعة لهذه القصة . والغريب في هذه المسابقة ان تقدم مجلة من كل دولة القصة التي تمثلها ، واختارت مجلة (ترينغو) هذه القصة لتمثل اسبانيا . اما الجائزة الاولى ، فقدمت لكتاب « ديسباتش » والذي تقدمت به المجلة الامريكية (نيوزويك) وفيه دراسة حول تأثير حرب الفيتنام على الجنود الامريكيين الذين اشتركوا فيها .

وتجدر الاشارة الى ان الاصوات التي فاز بها الكتاب الامريكي زادت بصوت واحد على الكتاب الاسباني . والقصة التي تقدمت بها المجلة الاسبانية ، تدور حوادثها بين الهزلية والجدية والسخرية انها تمثل مجموعة من الرجال يصل عددهم الى الثلاثين شخصا ، كانوا في القطاع الجمهوري أبان الحرب الاهلية الاسبانية ، وبعد انتصار اليمين الاسباني في الحرب ، اضطروا لان يختبئوا زهاء ٣٠ عاما دون ان يروا النور او ان يخرجوا الى الطريق العامة خوفا من التعرف عليهم وتعريضهم لاشد أنواع القصاص . وهي قصة واقعية حدثت في اسبانيا ، وقد توجه المؤلفان حيث يقيم هؤلاء الرجال للتعرف على انطباعاتهم ومشاعرهم ، وطريقتهم في المعيشة خلال هذه الفترة الطويلة من السجن الاختياري ، وحاول المؤلفان عكس هذه الحقائق في كتابهم ، ليكون اشبه ببحث صحفي من الواقع حول حياة هؤلاء الرجال . والغريب في الامر ان كثيرا منهم ، لم يطق الحرية التي جاءتهم بعد هذه الفترة الطويلة من الاسر الاختياري ، فماتوا ، ولم يبق منهم الا القليل فقط .

وخرج المؤلفان في النهاية بنتيجة غريبة ، وهو ان للانسان المقدرة على ان يظل مختبئا كالفار ، في النهار ، ويظل الليل كله دون الخروج من مخبأه الذي اختاره لنفسه خوفا من القصاص ، ولسان حالهم يقول (بيدي لا بيد عمرو) .

ويرى النقاد بأن هذا الكتاب ، انما يمثل جزءا من تاريخ الادب الاسباني ، وقررت لجنة التحكيم ترجمته الى عدة لغات ، لما فيه من الاصالة والغرابة بل والطرافة في كثير من الاحيان .

مهرجان ثقافي عربي كبير
في جامعة مدريد المستقلة
٨ـ١٦ مايو ١٩٧٨

ان ما حدث في جامعة مدريد المستقلة من قيام اسبوع ثقافي يهدف الى التعريف بالوطن العربي والعالم الاسلامي حضارة وحاضرا ليعتبر عملا رائعا يسجل لقسم اللغة العربية فيه دور الريادة الذي يتوجب علينا جميعا الحذو حذوه ومساندته . فقد استطاع هذا القسم ان يضفي على كلية الفلسفة والاداب طابعا عربيا شرقيا سواء كان ذلك عن طريق الملصقات واللوحات التي كتبت باللغتين العربية والاسبانية للتعريف والدعاية للمهرجان أو عن طريق معرض الكتب والصحف الذي احتل صالة القسم ، أو عن طريق الاسطوانات العربية التي كانت نغماتها تنبعث في الصالة وخارجها على مدى اسبوع كامل .

ان الحديث عن هذا الاسبوع في عجالة كهذه ، لن يوفيه حقه . أمام النجاح منقطع النظير الذي لاقاه ، نجاح لم يتوقعه احد ، سواء في اقبال الزائرين على معرض الكتب او المحاضرات أو الافلام العربية المنوعة التي عرضت . وعلى مدى أيام سبعة

كان طلاب قسم اللغة العربية والدراسات الاسلامية يشرحون ويجيبون على أسئلة واستفسار رواد المهرجان حول الحضارة العربية والقضايا العربية الاسلامية المختلفة . وحتى لا أبعد كثيرا في الحديث أكتفي بتلخيص نشاطات الاسبوع فيما يلي :

أولا : معرض الكتب : في الساعة الحادية عشرة والنصف من يوم الخميس الموافق ٨ـ٥ـ١٩٧٨ افتتح الاستاذ الدكتور بدرو مارتينث مونتابث المهرجان بكلمة قصيرة رحب فيها باسم جامعة مدريد المستقلة باعتباره رئيسا لها وباسم قسم اللغة العربية باعتباره رئيسا له ايضا بجمهور الحاضرين ، ثم تحدث عن الرسالة الحضارية والانسانية للثقافة العربية فقال : « اننا بقيام هذا المهرجان نؤكد للجميع بان الثقافة العربية والاسلامية حية وذات رسالة خالدة .. ثقافة حية دائمة العطاء بسخاء للفكر الانساني .. وهي ثقافة ما زالت حية لغة وفكرا . وقد فشلت كل وسائل الدمار في النيل منها .. لقد أخطأ الذين اعتبروا سقوط بغداد او غرناطة نهاية لفعالية هذه الثقافة ، ومن ثم قصروا أبحاثهم وتخصصاتهم على ما سبق هذا التاريخ ، واعتبروا أو تخيلوا ان كل ما جاء بعد ذلك لا يرقى لان يكون موضوعا للبحث » .

لا أود الاستمرار في نقل ما قاله الاستاذ بدرو ، ولكني سأتوقف قليلا عند هذه الجملة الاخيرة التي تلخص موقفا باكمله كان حافزا لتاسيس مدرسة الفكر العربي والاسلامي الحديث والتي تعتبر ـ حسب معرفتي ـ الوحيدة من نوعها في القارة الاروبية من حيث تخصصها الملتزم بمبدأ « ان ثقافتنا العربية ما زالت حية ترزق » . وقد ارتفع صوت هذه المدرسة بقوة من خلال العدد الاول من مجلة المنارة Al Menara الصادر في صيف ١٩٧٠ ، واستمرت المنارة في الصدور بصورة مؤقتة كل ستة أشهر ، حيث يشارك في تحريرها مجموعة من المتخصصين العرب والاسبان برئاسة الدكتور بدرو الذي قاد هذه المدرسة الى مواقع متقدمة من حقل الفكر وذلك عندما قامت مطابع مجلة المنارة باصدار كتابه الشهير « مدخل الى الادب العربي الحديث » وذلك سنة ١٩٧٤ .

وفي سنة ١٩٧٥ خطت هذه المدرسة بقيادة مؤسسها خطوة عملاقة نحو الامام حيث تنوجت جهود سنوات طويلة بموافقة وزارة التعليم في اسبانيا على تطوير قسم اللغة العربية والاسلام في جامعة مدريد المستقلة ، واعطائه صلاحيات التخصص ومنح الدرجات العلمية على اختلافها ... وتواصل العطاء السخي لهذه المدرسة فظهر الفوج الاول من تلامذتها ، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الدكتور سيرافين فانخول جرثيه المعروف بدراساته في الفلولكلور العربي . والدكتورة كرمن رويث برافو بترجماتها وابحاثها في الفكر العربي المعاصر .

بعد كلمة الافتتاح بدأ المعرض يستقبل رواده الذين كانوا يبدون اهتماما واعجابا بما يشاهدون من كتب ومجلات واسطوانات عربية ، واقبلوا على شراء الكتب التي تعالج موضوعات الثقافة العربية والاسلامية باللغتين العربية والاسبانية ، وهنا يجب التنويه بروح الكرم العربي التي تميز بها المعرض ، حيث قام بتخفيض أسعار الكتب المعروضة للبيع الى حد كبير ، وذلك تسهيلا منه للطلبة الراغبين في شرائها ومساهمة في انجاح الرسالة التي من اجلها أقيم هذا الاسبوع الثقافي ، وهي التعريف بالثقافة العربية والاسلامية . وعلى مدى اسبوع ظل المعرض يستقبل زائريه ، وكان كل يوم تقريبا يطلب كميات جديدة من الكتب لتحل محل النسخ المباعة .

ثانيا : المحاظرات والمؤتمرات : وقد شكلت المظهر الثاني للاسبوع الثقافي الذي حفل برنامجه بهذه المحاضرات التي القاها كبار الاساتذة المتخصصين ، فيوم الاربعاء مثلا القى الدكتور روبرتو ميسه Roberto Mesa استاذ القانون الدولي بجامعة مدريد محاضرة بعنوان « فلسطين اليوم » فعرض باختصار لجذور القضية منذ وعد بلفور المشؤوم والظروف الدولية والمحلية التي أثرت في تطور القضية ، والمذابح الاستعمارية والصهيونية ضد الشعب العربي الفلسطيني ، وربط ذلك بالمذابح التي ارتكبتها بعض الانظمة العربية ضد شعب فلسطين ، فبين أبعاد مذابح أيلول ١٩٧٠ ، مذابح لبنان التي لم تنته بعد ، وربط ذلك كله بمحاولات الاستسلام الذليل والمخزي التي يمارسها النظام الساداتي ومن ورائه الانظمة الرجعية والانظمة المنحرفة عن مبادئها . وأشار الى ان هذا ليس من سمات الرجولة العربية ، وان الشعب العربي بريء مما يحدث الان . لان ما يحدث الان لا يتفق مع كرامته وتاريخه العريق ، وقد أعرب الاستاذ روبرتو عن اعتقاده بحتمية انتصار الامة العربية في صراعها ضد الاستعمار الصهيوني والرجعية العربية . كما أعرب عن رأيه في عدم جدوى محاولات الاستسلام الذليل التي نراها اليوم .

ومن قبيل المؤتمرات أذكر تلك المائدة المستديرة التي اجتمع حولها يوم الخميس ، عدد من المسؤولين العرب والاسبان لمناقشة العلاقات العربية الاسبانية « بين النظرية والتطبيق » وقد اشترك في ادارة هذه الندوة الاستاذ بدرو مارتينث مدير الجامعة ، والسيد محمد التهامي مدير أعلام جامعة الدول العربية في مدريد، والسيد نائب مدير المعهد الاسباني العربي للثقافة (وهو معهد تابع مباشرة لوزارة الخارجية الاسبانية) والدكتور محمود الاغا مدير المركز الثقافي العربي العراقي في مدريد ، وقد كان الوحيد (من بين المسؤولين الثقافيين العرب) الذي حضر وساهم في النقاش الدائر .

وقد دارت المناقشات حول مختلف أوجه التعاون العربية الاسبانية ، وكانت هنا مقترحات بناءة اتفق المشاركون في الندوة على العمل من أجل توصيلها الى الجهات المسؤولة ووضعها موضع التنفيذ .

ثالثا : المهرجانات : التي اتخذت صورة مهرجانات شعرية وسينمائية ، فبالنسبة للشعر أقيم يوم الثلاثاء مهرجان للشعراء العرب الشبان الذين يعيشون في اسبانيا فقالوا قصائد مختلفة كان لفلسطين فيها نصيب الاسد . وقد قرأ الشعراء الشبان قصائدهم بالعربية وقام الطلبة الاسبان بقراءة الترجمة الاسبانية . وفي اليوم الاخير من الاسبوع الثقافي شارك الشاعر الاسباني الكبير فرناندو كينونس ، فقدم عرضا لاحدث دواوينه وهو ديوان « صور من الاندلس » فقرأ عددا من قصائده المشبعة بالتاثيرات العربية وذكريات اولئك العظام الذين ملكوا كل شيء وفقدوا كل شيء . وقد اشترك الحاضرون في مناقشة الشاعر كينونس في شعره والروح العربية التي تسود قصائده . والحقيقة انني ـ شخصيا ـ قد احسست بتقارب كبير بين شعر كينونس والشاعر الفلسطيني معين بسيسو من حيث الموضوعات التي يطرقها كل منهما . وخفة الروح التي تسود قصائدهما ، هذا مع اختلاف الطابع الذي تفرضه ظروف كل منهما على شعره ، فعندما كان الشاعر الاسباني يتلو قصائده في الموضوعات المختلفة كنت اتخيل نفسي اتصفح ديواني « فلسطين في القلب » و « الاشجار تموت واقفة » .

أما الافلام السينمائية التي استمر عرضها طوال الاسبوع فكان منها الاشرطة الطويلة والاشرطة الوثائقية ، ومن هذه الاشرطة ما عالج موضوعات النضال العربي في سبيل الحرية والاستقلال والبناء وهنا نشير الى خمسة افلام وثائقية غطت مختلف اوجه نضال الشعب العربي الفلسطيني وشرحت قضيته ، ومن هذه الاشرطة أيضا ما عالج الحياة العربية من عادات وتقاليد وتراث شعبي ، كما ان هذه الافلام شرحت أيضا النهضة العمرانية والفكرية التي يعيشها شعبنا العربي رغم كل المؤامرات المحيطة به .

رسالة المانيا الديمقراطية

من رفيق حجار

ابتدات في ايار ١٩٧٧ ، بدار الاوبرا في برلين عاصمة جمهورية المانيا الديمقراطية ، عروض الاوبرا المسرحية « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » ، للكاتب والشاعر الالماني برتولد والمؤلف الموسيقى كورت وايل ـ عن العالم الرأسمالي ـ الساخرة ، التي ادت عند العرض الاول لها في عام ١٩٣٠ ، الى احدى اكبر الفضائح المسرحية في هذا القرن . اكد العرض الناجح من جديد اهمية هذا الموضوع في وقتنا الحاضر من جهة واهمية بريشت للمسرح في القرن العشرين من جهة اخرى بشكل عام .

بريشت كأحد اهـم النظريين والمطبقين للمسرح التعليمي ، ساهم مساهمة فعالة في تطوير الفن المسرحي الحديث ، واستهدفت محاولاته الى تحويل تجاربه لنظرية علمية ، اي معالجة الانسان ككائن اجتماعي بشكل شامل ، وبنفس الوقت خلق علاقة جديدة في عملية الاتصال ـ الجدلي مع المشاهد . في عام ١٩٢٧ ، ذكر للمرة الاولى في ملاحظاته عن اوبرا « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » نظرية المسرح التعليمي(١) . وحاول بريشت ان يطور نوعا من البيان لتوضيح الفرق ما بين المسرح الدرامي والمسرح التعليمي او كما يقول : هذا البيان لا يبين تناقضات مطلقة ، حيث لا يوجد تناقض مطلق مابين المسرح الدرامي والمسرح التعليمي كما نتصور احيانا ، بل فقط نوعا من التغيير في التوازن .

نجد المسودة الاولى لنظرية المسرح التعليمي لبريشت في ملاحظاته عن الاوبرا المسرحية « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » التي نشأت عام ١٩٢٧ كأوبرا قصيرة والتي اصبحت بشكلها النهائي في عام ١٩٣٠ ، مفاجأة ـ او فضيحة موسيقية .

الشكل الدرامي للمسرح	الشكل التعليمي للمسرح
يمر امام المتلقي الموضوع	يخاطب المتلقى الموضوع
يثير اهتمام الناظر بالعملية المسرحية	يجعل الناظرا متفرجا فعلا
يستهلك نشاط المتفرج	يوقظ نشاط المتفرج
يمكن المشاهد من الشعور بالاحاسيس	يطلب من المشاهد اتخاذ القرارات
حادث	مذهب
يضع المتفرج في وسط الموضوع	يضع المتفرج بجانب الموضوع
ايماء	حجة موضوعية
يحفظ الاحاسيس	يطور الاحاسيس الى معارف
المتفرج يعيش الموضوع	المتفرج يدرس الموضوع
ينطلق من الانسان كشيء معروف	الانسان هو موضوع البحث
يثير اهتمام المتفرج بمعرفة ختام	يثير الاهتمام بخط سير المسرحية
المسرحية	الانسان المغير والمتغير
الانسان غير المتغير	كل مشهد بمفرده
كل مشهد من اجل المشهد الاخر	توليف / مونتاج
نمو درامي	خط سير المسرحية بشكل التوالي
خط سير المسرحية بشكل مستقيم	قفزات
اضطرارية التطور	لانسان كعملية
الانسان كثابت	لوجود الاجتماعي يحدد التفكير
التفكير يحدد الوجود	المنطق
الاحاسيس	

كتب « بريشت » في عام ١٩٢٦ ، الفكرة الاولى للاوبرا المسرحية « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » ، يقول : ... في عهدنا يوجد الكثير من الناس بالمدن الكبيرة لم تعد تعجبهم الحياة ، اذن هيا انطلقوا الى ماهاغوني ، مدينة الذهب التي تقع بعيدا عن حركة العالم .. على شاطىء العزاء ! هنا في ماهاغوني الحياة جميلة ، ولكن حتى هنا في ماهاغوني ، توجد ساعات الاشمئزاز ـ القرف والياس والعجز ، هنا نسمع رجال ماهاغوني يجيبون على سؤال الله : لماذا تعيشون بخطيئة . وامام عيونكم تنهار ماهاغوني الجميلة الى العدم .

جوبهت نظرية بريشت بشكل حاد مثل مسرحيته التي ادت الى فضائح حقيقية في المانيا ، طبعا اذا اخذنا بعين الاعتبار الوضع السياسي في المانيا يومها لانستغرب اطلاقا تأثير مسرحيته عند بعض الاوساط من الناس ، وهذه بعض الوثائق :

* كتبت جريدة العمال الصادرة في لايبزيغ ـ ١١ آذار عام ١٩٣٠ ، بمناسبة العرض الاول لاوبرا « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » لبريشت ووايل في المسرح الجديد بمدينة لايبزيغ ، حدثت احتجاجات ، اختلقت اخيرا نتيجة التصفيق الحاد ، واكتفت الرجعية الثقافية في لايبزيغ بالهجوم على اسلوب الاوبرا التقليدي ، وذكرت بعض الحقائق التي ازعجت البرجوازيين حتى تشن فضيحة مسرحية حقيقية ... حيث تبين المسرحية شيء اخر وهو : انهيار المجتمع البرجوازي ومأزقه .

* برشت يقول عن مسرحيته « ماهاغوني » في عام ١٩٣٠ : ماهاغوني ليست اكثر من اوبرا عادية ، وكان علينا ان نرتفع بالاوبرا الى المستوى التكنيكي للمسرح الحديث ، والمسرح الحديث هو المسرح التعليمي الروائي ، وعلينا ان نترك كل محاولات التنويم جانبا التي تستهدف خلق الاوهام والنشوة ، بما ان المضمون اصبح من الناحية التكنيكية عنصرا مستقلا الذي يتخذ النص والموسيقى والصورة موقفا معينا منه ، وبواسطة تجنب الاوهام لصالح امكانية المناقشة عن الموضوع ، وبما ان المتفرج يستطيع الان ان يصوت بدلا من ان يعيش حالة المسرحية ، وبدلا من التفرج على الموضوع يفكر بالمادة المطروحة امامه ، فمن هنا ابتدا التحول الذي يجتاز الناحية الشكلية والذي يبدأ بأستيعاب وظيفة المسرح الفعالية الاجتماعية بشكل عام .

* كتبت صحيفة الصباح الصادرة في برلين عام ١٩٣٠ ، تحدثت عن العرض الثاني لاوبرا ماهاغوني لبريشت ووايل بالامس يوم الاحد في اوبرا فرانكفورت فضيحة مسرحية . حاول اكثر من شخص من الوطنيين الاشتراكيين (الحزب النازي) ان يدخلوا الى القاعة بعد المشهد الاول بالصراخ العالي وتجمع المتظاهرون تحت شعار « استيقظي يا المانيا .. » ، وبعد المشهد الثاني اسقطت عدة قنابل مسيلة للدموع وسهم ناري الى قاعة المتفرجين ، وكان على البوليس ابعادهم .

* كتبت جريدة الانباء الجديدة الالمانية عام ١٩٣٠ ، السيد بريشت يأخذ الاشياء غير الجدية في فظاظته السياسية البدائية ... هل هذا فن ؟ .. يتوجه بشكل مقصود ضد كل الاشياء الفنية . ضد الاحاسيس الانسانية ، ضد التحرير النفسي ، وضد التنظيف الفكري !

* كتبت مجلة العالم الموسيقى الالمانية في نيسان ١٩٣٠ ، احتجت في نهاية العرض مجموعات قوية من منظمة الطلاب الوطنيين الاشتراكيين (الحزب النازي) ضد المسرحية وحدثت اصطدامات في الشارع من قبل بعض العناصر ، وفي الصباح التالي اعلن رئيس المسرح بأن الاوبرا الغيت من برامج العروض واعطى المسرح للمسرح

الشعبي الحر من اجل عروض مغلقة .

* كتب بريشت في بدية عام ١٩٣١ يقول ،

ادت اوبرا « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » برغم انها اخرجت عند العروض المختلفة بشكل مختلف عن الآخر ، دائما الى فضائح ، ليس لدي مانع ضد هذه الفضائح الا اذا كانت تسبب نوعا من سوء الفهم البدائي . سوء الفهم الاكثر انتشارا . كان كالاتي : المتعة (التسلية والاستجمام) التي تقدم في مدينة ماهاغوني غير متوفرة الا بمقابل المال ويستمتع بها بشكل انهماك في الملذات ، وكان الكثيرون يعتقدون خطأ بأن يعني ان العمل يؤيد الانهماك في الملذات ولكن بشكل مجاني ، في الحقيقة يحاول هذا العمل ان يوضح كما يبرهن المشهد الاخير العلاقة مابين امكانية شراء المتعة (التسلية والاستجمام) وطابعها الانهماكي باللذائذ .

... لذلك لنؤسس هنا مدينة
ونطلق عليها « ماهاغوني »
وهذا يعني : مدينة الشبكة !
ينبغي ان تكون مثل الشبكة ! ..
التي تضع فخا للطيور التي تؤكل
في كل مكان يوجد جهد وعمل ،
ولكن هنا توجد المتع
لانه من لذة الرجال
ان لا يعانوا وان يكون كل شيء مسموحا لهم .
هذا هو جوهر الذهب ..
جن ووسكي
فتيات وشبان ..
الاسبوع هنا : يعني سبعة ايام بدون عمل ،
والى هنا لا تصل العواصف الكبيرة .
ولكن هنا الرجال لا يعرفون الجدل
ينتظرون مدخنين قدوم المساء
في كل ثلاثة ايام تحدث المعارك
بضجيج وفظاظة ولكن المعارك صافية .

هذه الكلمات الملفوظة من شخصية « بكبيك » عند تأسيس مدينة حلمها اثر بداية الاوبرا ، تحدد القانونية الفعلية لاتجاه تطور مدينة « ماهاغوني » ، هذه القانونية الحتمية التي يتطور حسبها موضوع المسرحية ، مثل آلة التوقيت بداخل قنبلة موقوته والناس يتأثرون بشكل مطلق بهذه القانونية . ويصطادون الطيور التي تؤكل في هذه الشبكة (٢) مثل العميان لا يلاحظون بانهم سيغنون اغنية جنازتهم عندما يقولون :

لا تنسوا ، اولا ان تأكلوا
ثانيا ، تأتي العملية الجنسية
ثالثا ، الملاكمة .. لا تنسوها
رابعا ، الشرب الكثير حسب الاتفاق
ولكن اهم شيء ، انتبهوا :
هنا كل شيء مسموح .

و « بكبيك » لديها كل الحق بأن تكتم عن الناس في مدينة ماهاغوني وعن المتفرجين الاساس العملي لهذه القانونية التي تصل الى ذروتها بشكل ملخص في مبدأ « السماح بشكل شيء » ، وهو الاساس ـ سيطرتها الراسمالية manipulation (٣)

هذا الاخفاء لتبعية غير انسانية تصل الى نقطة لم تعد اخفاؤها ممكنا للتحمل . هذا التحول لاخفاء التبعية والى توضيحها يجتاز اطار طراز الاوبرا التقليدية وتجابه المتفرجين بالواقع الراسمالي :

... لذلك ستحكم بالاعدام
يا « باولا اكرمان »
بسبب عدم وجود النقود لديك
ان هذه أكبر جريمة في العالم كله (٤) .

وتشير كلمات « بكبيك » في البداية بلا شك الى اصطلاح (الاغتراب) لكارل ماركس .

اذ يرى ماركس جذور الاغتراب في المجتمع الراسمالي في تقسيم الانسان الى « الانسان الذاتي والانسان التابع للدولة » ، وتتعلق ردود فعل هذا الاغتراب بشكل مباشر بالتقيم الرأسمالي والتفريق مابين العمل الاضطراري والوقت ما بعد العمل بتحقيق الذات الشكلي . ويتوضح هذا التفريق في كلمة « بكبيك » :

في كل مكان يوجد جهد وعمل .

ولكن هنا توجد المتع .

ويجابه بريشت المتفرجين بالحقيقة الحادة للاغتراب بواسطة اسلوب التغريب الذي يصفه بالشكل التالي :

معالجة عملية او ظاهرة بشكل تغريبي ، يعني اولا ببساطة ان نترك الاشياء البديهية المعروفة والواضحة جانبا ونخلق التطفل والدهشة لها .

ويقول مخرج المسرحية « يواخيم هارتس » ، اوبرا « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » تبين مثل مسرحيات بريشت ـ تطورا اقتصاديا وسياسيا متعلقا ببعضه البعض .

س : هل « ماهاغوني » هي لوحة متكاملة بداخلها ومثال لشيء اكبر ؟ وعالم بنفسه ، أو هل هي فقط نقطة هامشية للعالم والتصور المتطرف عن جزء معين في العالم ... ربما للعالم الاستهلاكي ، ويوجد بالاضافة اليها شيء خارجي يدخل أو يؤثر على ماهاغوني . ويتعلق بهذا السؤال سؤال آخر وهو : لماذا عنوان الاوبرا المسرحية « ازدهار وانهيار مدينة ماهاغوني » . ؟

يقول المخرج هارتس : نرى الازدهار .. تتأسس المدينة ، وهي تعيش ، لديها ازماتها .. لديها صعودها الهائل الى اعلى ، ولكن اين الانهيار ، يكاد لا يكون مذكور في النص ، عناوين المشاهد تنطلق من وجوده ، على مايبدو الكاتب ترك توضيح الانهيار للصورة والموسيقى ، يجب ان يتبين الانهيار وهو المقصود ، وهنا يجب على المسرح ان يستخدم اساليب اضافية وهذا مافعله مخرج العرض الاول « كاسبر ناهر » عند العرض الاول بطريقة بسيطة وعبقرية ، عند المسيرة في المشهد الختامي فاستخدم « ناهر » صورة قدوم سرب من الطائرات الحربية تلقي قنابلها ، وهذا الشيء غير وارد في النص على الاطلاق ، ولكن اشارة بطريقة عظيمة على ان هذه « الماهاغوني » تقترب باسلوبها الخاص الى انهيارها .

(استخدم هارتس في هذا العرض صورة سقوط النسر النازي ـ اشارة لانهيار النازية) .

تبين ماهاغوني : الانسان الذي يريد التسلية ، ومن اجل ذلك يعمل ، ولكن التناقض الرئيسي هو من جهة العمل المغترب للانسان ـ العمل الذي ينقصه المعنى ، ومن جهة اخرى وهي مسألة طبيعية حاجته المتزايدة اكثر فأكثر للتسلية . هذا الوضع ليس له حل ، وهذا ما توضحه المسرحية كأستنتاج منطقي ، العمل هنا ليس لديه معنى : عمل الحطابين الذين يعملون في « الاسكا » يقطعون الاشجار ويشعرون بالبرد في نفس الوقت ليس لديه معنى بالنسبة لهم ، لا يعرفون من اجل ماذا يعملون ومن يستفيد عندما تنتهي النقود عليهم ان يعملوا من جديد ، هذه هي دائرة الشيطان ، والمتعة بالمال ليست متعة حقيقية كما تبين المسرحية ، هذا يعني الشخص الذي يعمل ويقدم اليه المتعة كبضاعة استهلاكية جاهزة وعليه ان يدفع لها من جديد ، استفادوا منه عندما كان يعمل والان يستفيدون من جديد عندما يريد ان يقوم بالتسلية .

وتوضح المسرحية صعوبة الانسان في الوصول الى المتعة ، او بشكل أدق تبين استحالة الوصول الى المتعة بواسطة النقود في العالم الاستهلاكي . وتظهر بانه من المستحيل ان تتكامل شخصية الانسان خلال اوقات فراغه بعيدا عن العمل . تنطلق المسرحية من امكانية الدفاع عن البرجوازية بدلا من الانطلاق من القيم الانسانية، نرى مجموعة من البرجوازيين الصغار الذين حصلوا تحت ظروف معينة على المال والذين يتساءلون الآن ماذا نفعل بها ؟ ..

من يأتي الى ماهاغوني ، من هؤلاء الناس هناك ، ماهو نموذجهم لنفترض ان كل هؤلاء عاشوا ظروفا استثنائية ، واحد ربما ورث الاموال ، الثاني قام بالنهب ، الثالث ربما وفر خلال عشرين عاما بعض النقود مع زوجته ثم تركها واخذ كل ما جمعه من المال . كل هؤلاء الناس الآن يصلون الى ماهاغوني ومن بينهم الحطابون الاربعة الذين لديهم تطلعات بورجوازية صغيرة ويرتدون مثلما يرتدي الاغنياء.

هنا في ماهاغوني المجرمون هم الرؤساء لمصالحهم الخاصة ، يؤسسون مدينة للمتعة التي تدعي بأنها تستطيع ان تلبي جميع الاحلام : وهذه المدينة تسمى utopia — اوتوبيا ، مدينة احلام البورجوازية الصغيرة . والذين لا يصلون الى هناك هم العمال. نحن نبين عالم العمل كموجود ولكنه خارج اطار المسرحية .

وبعد ذلك يحدث شيء غريب : اسست هذه المدينة « اوتوبيا » للبورجوازية الصغيرة ، ولكن بدلا عن المتعة تخلق الملل وينخفض الاستهلاك . تأتي موجة ركود والرؤساء لا يعملون بالتجارة ، السوق مغلق .. لا احد يشتري شيئا .. الاسس في هذه المرحلة لتطور مدينة « ماهاغوني » لاتزال المراعاة المتبادلة ، الاحتفاظ ببعض القوانين والتعليمات « لافتات الممنوعات مسجلة على الجدران » لكي تستمر الحركة الميكانيكية ، والنتيجة (... ولكنها لم تخلق السعادة ؟)

يستوعب « باولا اكرمان » — الشخصية الرئيسية في الاوبرا ، بوجود عطل .. وان شيئا معينا يمنع الناس من الوصول الى السعادة .. ويبدأ بفهم مبدأ « ماهاغوني » الخاطىء ويلاحظ بما يسمى بالهدوء والوئام اللذين كانوا يشيدون بهما لا يؤديان الى السعادة ، بل الى الجمود وبلادة الذهن . نكتة الاوبرا هي بأنه يوجد ارتباط لا ينحل بين مصير « باولا اكرمان » ومصير « ماهاغوني » « باولا » الشخص الوحيد الذي يقول الاشياء التي لا تعجب الاخرين. لانه يصرح بها والان تتحول حالة الجمود بشكل سريع الى الازمة . وتقترب الازمة بالهدير العاصف ، بعد ان تكلم « بولا » عن المأزق أو الورطة ، اسرعت الازمة بشكل كارثي . وهذه احدى النكات السحرية للمسرحية التي تتناسب حسب راي « بريشت » كليا مع الاوبرا . ونحن هنا من جديد مع كل توافق مع « الميثولوجيين » Mytholgians (٥) . هذا يعني « باولا » كبطل المسرحية يجتاز الممنوعات وهو يقول للمرة الاولى : كل الاشياء التي يفعلونها هنا مؤذية ، بأن المبدأ والاساس خطأ ، وفي البداية يحتفلون به كمنتصر وكشخصية كبيرة ، هو الذي يكشف التناقض ويحطم الممنوعات . شخص واحد تجاسر على قول ما يدور هنا فعلا .

ويجد « باولا » بشكل عبقري مخرجا : يعلن الفوضى ، ولكن مالا يلاحظه هو بأن هذه الفوضى شكلية ، لانها في الحقيقة لصالح المالكين ، لكونها تدفع الى الاستهلاك انه من الممكن ان تحدث كل يوم عاصفة ، ليس من الضروري على المرء ان يوفر مالا . من اجل ماذا ؟ يجب الاستفادة من الحياة لانه غدا ممكن ان نموت ، وممكن ان تصل العاصفة الينا (٦) ، اليوم او غدا . على مايبدو ادى هذا الحل العبقري الذي وجده « باولا » الى ان العاصفة الآن لا تصل الى مدينة « ماهاغوني » . فهو وجد المخرج من الازمة . تحت انطباع تهديد الوجود بواسطة او من قبل العاصفة ، يلاحظ «باولا» : لا يؤدي الهدوء والوئام الى السعادة ولكن الانسان يريد ان يعيش ويريد ان يحطم . منذ الان يهوون الى الطرف الاخر وهو ثمار الفراغ الذهني . والمعرفة هي : مثل هذه العاصفة لا شيء بالمقارنة مع الانسان عندما يريد ان يشعر بالمتعة . ويشعر الانسان بالارتياح والغبطة عندما يحطم . القانون الجديد هو : كل شخص قريب لنفسه . ادعس حتى لا يدعسك الاخرون . هذا يعني « باولا » يكتشف قانون الذئاب الخاص بالراسمالية . ولكنه على خطأ في اعتقاده بأنه يستطيع ان يعيش حسب قانون الذئاب هذا ويبقى على قيد الحياة . ولكن مسموح له ان يلعب معهم فقط طالما يستطيع ان يدفع لهذا .

« ماهاغوني » تبقى تعيش برغم الازمة ، والناس يعيشون فيها حسب القوانين الجديدة التي اعلنها « باولا » واستطاعوا الصمود ، وفي فترات معينة كانوا على وشك التراجع ، او على وشك ان يتحولوا الى ناس متدينين مصلحين لانهم شعروا بالخوف ، هنا نستخدم من مسرحية « يوحنا المقدسة » قبعات القش السوداء وهؤلاء الشخصيات يمثلون في المسرحية المصلحين حسب مبدأ ، لانغير الظروف ولكن نساعد في حالات استثنائية ، هذا طبعا ليس حلا لان المساعدة في حالات معينة اجمالا تغير الظروف بشكل عام ، ومن اجل هذا لا نستطيع ان ننطلق من حالات استثنائية بل من تغيير الوضع مبدئيا بشكل عام .

الآن انتقلنا من حالة « ماهاغوني » الاولى الى حالة « ماهاغوني » الثانية ، وهي الفوضى والعنف . في رأينا موضوع المسرحية يقوم بشكل مقارنة — مثال parabel وتؤيدنا في رأينا ملاحظة من بريشت يذكر فيها الكوارث الطبيعية غير الواضحة بالنسبة للانسان والتي تتقدم بشكل مستمر ، مثل عواصف المطر ، سقوط الثلج ، والافلاس .

نحن عملنا فرقا مابين مستوى المعالجة (العاصفة والشخصيات على المسرح) وبين مستوى المعنى — اي الازمة الاقتصادية ....

في مرحلة « ماهاغوني » الجديدة وجدوا اذن المتعة ، حيث تكون لديهم الامكانية من اجل ان يحطموا انفسهم مثل « ياكوف » الشخصية التي تموت من كثرة تناول الطعام . او ان يحطموا الاخرين ذوي الايدي الطويلة ، وهذا نقصده حرفيا خلال مباريات الملاكمة ، وكان يعتقد « باولا » بانه يستطيع ان يلعب دور الذئب مرة ... وهذا كان ممكنا طالما كان بأمكانه ان يدفع . قبل ذلك في المشهد المؤثر الذي يلعب فيه عندما يركب الباخرة يحاول ان يهرب الى الوهم ... او الخيال ، هذا المشهد له اهميته ، فيتجسد طريق المجتمع الذي لا يريد ان يصدق الى اين يؤدي الطريق عندما تنتهي النقود لديه يقبضون عليه ، وكان الاخرون ذئابا . عندما يجلس على الكرسي الكهربائي تظهر عنده البوادر الاولى للمعرفة عندما يقول : الان افهم : عندما دخلت الى هذه المدينة لكي اشتري المتعة بواسطة المال كان انهياري مقررا ... الان اجلس هنا ، انني لا اعرف المتعة .. وانا الذي قال : كل واحد يجب ان يقطع قطعة من اللحم بالسكين ، ولكن كان اللحم عفنا ، المتعة التي اشتريتها لم تكن متعة والحرية بواسطة المال لم تكن حرية ، اكلت ولم اشبع .. شربت وشعرت بالعطش . اعطوني كوبا من الماء .